目 次

柏辽兹和他的
《哈罗尔德》交响曲

在思想的王国里起了內訌，很象在古代的雅典一样。当时，凡是不公开靠近一定的党派而对斗爭和斗爭引起的灾难袖手旁观的人，都以叛国論。我們深信这种慣例是有道理的，因为认眞这样做就可以消除紛歧，保証新选的执政者的彻底胜利；因此，对于本文所論的天才，对于这位有功于現代艺术的大师，我們从来不掩盖我們的热烈支持和衷心贊揚之情。

柏辽兹的作品刚刚出現，就引起了贊成和反对之間的激烈爭論，所有这些爭論可以归結为一种局面，这种局面，我們只要提出来，就足以說明那些自命为公正的裁判的人們是无能为力处理的。当柏辽兹刚刚走上他的創作道路时，就有人表示了极大的仇視，怪他背叛了艺术，要处之以破門律；而他們的（自以为是的）理由是：这位大师的一切作品都隐含着一条原則，簡言之就是："艺术家可以在課堂学习的規則以外去寻找美的东西，不該因为可能遭到失敗而有所畏惧。"面对着这条原則，艺术界的統治者感到惶恐。

反对柏辽兹的人很可以說他离开了古代大师們所走过的道路；这种責难是再容易不过的了；实际上，又有誰能来提出反証呢？而且即使他的辯护人尽力提出証明，說他并未一貫彻底脫离前人

走过的道路，又有什么用呢？因为柏辽兹是不管客观条件有利与否而坚持按自己的信仰行事的，关于这点，大家不可能有什么爭論。而对于那些自封为音乐正統的权威們，这已足以証明柏辽兹是个异端了。

在艺术中，任何派别都不能自以为掌握了得天启示的信条，更不能把它們定为永恒的戒律，在这里起指导作用的只有傳統，因为音乐与繪画、雕塑不同，它沒有絕对的楷模可資遵循，所以正統与异端之間的爭吵光凭現在和过去的科学来判断是不能解决的，还必須依靠艺术观和新生一代的正义感。而这个問題的最后判决，則只有在一定的时間过程中得出。因为一方面是从小受到习慣束縛的成年人❶，另外一方面是聚集在旗下积极准备投入战斗的青年，什么样的現时判决能使他們双方都心悅誠服呢？因此，双方不管願意不願意，都必須把这問題的解决付諸相当遙远的未來。責备柏辽兹"破坏了艺术旣有的規則和我們的听覚习慣"，这是現在可以全部或局部承认的。另外，現在可以肯定的是：进步人士在密切注意这些非常强烈而深刻的作品，并将对之做最仔細的研究，而且現在已有不少人自覚地或不自覚地开始对之表示贊同，当然，这些人往往还只是暗地吃惊，沒有公开表示欢迎。如果按現在的說

❶ 关于老一代的代表者們，A·B·瑪克斯(1795－1866年，德国音乐史学家兼理論家)曾很中肯地写道："很多人已經打算表示宽容和同情，但只是必須在这样的条件下：不要触犯他們心爱的习慣，这很象一个病人，虽然由于复原了而感到很高兴，但非常不願意离开使他罹病的东西。"——"如果某一部新奇的作品要求人們深刻体会其思想（而不是使新精神适应旧的、早已习慣的观念），并且要求为作品的新思想創造完全是它所必需的新观念，所謂渴望新事物的一般人立刻就会感到害怕，知难而退，滿足于舒适的旧东西，并且竭力使自己相信它是新的。"

法，这些作品的确是違背了音乐的規則，破坏了已往交响乐的神圣的傳統框框，它們在表現內容时沒有遵循預先拟好的、象棋盘一般的綫路，因而使我們的听觉吃惊，那末到了将来，象現在这样为了避免对自己的同代人表示敬意，而对这些作品置之不理的事，无論如何是不会发生的。

除非預先把柏辽茲的革新所依据的原則看做已經解决了的問題，才有必要把这原則所引起的一切責难加以仔細的分析，但正是在这一点上批評家們表現了頑固不化的偏見，因为只要稍稍承认这个原則的正确，他們就会取消了自己用成規衡量一切作品的权利，取消了自己按死背下来的美学教程来对一切作品进行裁判和执行判决的权利；他們就会失掉夸夸其談地讲些陈詞濫調的凭借，注定要失败的他們就得放弃那种以說教的腔調来对待艺术創造者的态度，就会从自己的宝座上走下来，在"評論艺术依据艺术的实质，不从傳統观点出发"这个坚定不移的必然規律面前低头。他們就会在发表自己的意見之先公平地、善意地(沒有这两条就不可能充分理解艺术作品)探究作品的詩意，对照作者的意图及其可能性。他也不能再象古罗馬的女首禽身的怪物那样把猎获物踩在自己的爪下，而最后，他就会向阻碍他对有价值的东西做出公正評价的另一个同謀者——嫉妒——断絕关系。

拉布吕埃尔❶說："我們常常是多么热中于批評而妨碍了我們对美的和偉大的东西的享受啊。"沙托布里安❷写道："批評缺点必

---

❶ 拉布吕埃尔(J. de La Bruyère, 1645—1696)，法国道德問題作家，諷刺作家。

❷ 沙托布里安(E. R. Chateaubriand, 1768—1848)，法国作家。

須代之以批評优点的时候已經来到了。"

这两位作家，一个仿佛是17世紀的一位态度冷靜的观察家，另外一个則是充滿热情的19世紀的詩人，他們的这些話，实质上表达的是同样的思想。这样两个截然不同的学者用截然不同的語气說出同样的思想，这件事早已引起我們的注意。前者用他所特有的尖銳而簡短的話語指出了事实，后者只暗示了一下当时的毛病而展望未来。前者为了使自己的思想显得正确，他的批評二字的含义比較活，不是十分精确固定的，而后者則要恢复批評二字的本义，因此也要求弄清这二字包含的概念本身，恢复其原有涵义。有时在日常讲話或寥寥几个字中却大有文章哩！例如說"对某人說实話"——这十之八九指的是說出他的缺点。那末，严格讲起来，承认某人的优点就不算是"实話"了。不用說，我們一定是对人讲坏話时信心百倍，而加以贊誉时則往往是缺乏誠意的。

在艺术界中不也是一样嗎？說"对某某艺术作品或文学作品进行討論"，不也就等于說把它批評一通嗎？如果有人想分析一个作品的組織，但不破坏其迷人的魅力，不窒息其賴以生存的詩的气息，不把它当做死尸一样摊在解剖台上，按現下的实踐情况来看，按目前所說的"批評"的概念来看，这实际上并不是批評，也絕不是批評的任务。从有着狗腿子和劊子手名声的审判官那里能够期待对犯人的釋放和寬恕嗎？能够設想一个在招牌上写明专以貶低作品为能事的实驗室会誠恳地对待作品并予以公正的評价嗎？最早"批評"二字所指的就是"研究"和"分析"的意思！本来批評之用于精神上的珍品有如煉炉之用于貴金属，但后来，人的判断就和原义甚不相符了，人們給批評加上了从日常实踐中得来的另外的意义。

甚至于对那些內在价值已有定評的作品所做的批評，也往往不以“学习心得”、“研究”或“注釋”的名义或面貌出現——这是一方面。另外一方面，經过批評的考驗之后，在溶炉里連一点点金子都沒有落到，这件事实就足以証实所謂批評其实就是挑剔而不是鉴定，是判罪而不是探討。的确，今天我們还有誰想从这样的虛假的法庭里找公平呢？它根本沒有許給你公平判断！讲誠恳嗎？它根本不懂这种品质！不过，假如它面对更美好的未来，假如它的情况在好轉，那末这个高等审判厅的官吏們——这个机关的負責人，他們所負的重要任务是公开評价艺术作品——就首先要放弃一般通用的办法，而发誓遵守更符合其影响重大而复杂的职业的原則；这些原則，庫增[1] 曾做过出色的闡述。

他說：“批評家必須目光明彻，同时热爱美好的东西。他必須渴望美好的东西，寻求美好的东西，并且善意地揭示美好的东西。”[2]

“識破缺少美的东西而把它指出来，这是很凄慘的乐事，这是极其恼人且无益的任务。相反，抓住美好的东西，深深被它感动，然后把它告訴一切人，和別人共享其乐——这才是高度的享受，最崇高的任务。”

“贊賞使贊賞者本人得到愉快，同时对他也是一种光荣。通过对美好事物的深刻感受，贊賞者从贊賞中得到愉快、得到荣誉，因为批評家促使別人认識到美好的东西。”

“贊賞是有教养的智慧与美丽的灵魂相結合的标志。它比那

[1] 庫增（B. Cousin, 1792—1867年），法国哲学家、思想家兼政論家。

[2] «Du Vrai., du Beau, du Bien»（論眞、善、美）。

小器的、怀疑論者的、无力的批評高明得多，它是有意义、有益处的批評的灵魂，它可以說是鉴賞力中的最崇高的部分。”

明智地承认明智的作品，继而加之以明智的解說，这才是眞正的批評的崇高任务，还有誰能比这位法国哲学家規定得更全面、更細致的呢？但是我們同时也可以看到，就象庫增那末工于文笔的作家也无意中在一个句子里用了两种含义不同的“批評”，虽然严格地按邏輯讲来，用小器的和有意义的这类的形容詞，絕对不足以把恶意的、浮表的分析与公正的分析、切实的論証区别开来，但他确信人們会完全正确理解他的意思。不过从此也可以看出平日随便用慣了的詞句是多么能够迷惑人；就是最有头脑的思想家也不由自主地做出了显然矛盾的事：同一个名詞，他一下子是按原义用，一下子又給加上了它在日常談話中所具有的含义。

沙托布里安已經认为有必要提醒批評家們，要他們以极高尙的品质来完成自己的任务，要抛弃一切恶意和系統培养起来的淺見，特别是对待那些原本就得向困难进行斗爭的作品。困难随新形式而产生，正因为如此，这些作品有权要求人承认它們所带来的新的东西，因为这新的东西本身就是功劳，不管有什么样的責难和小器的批評，它絕对不会被夸夸其談的詞句埋沒得那么深，以至于永无出头之日的。“会有那末一天”，这句老話很适用于这样的場合。

把那迫使柏辽兹吃尽苦头的批評和沙托布里安所呼吁的对象比照一下，我們不禁会想起了舒曼的評論。他在仔細探究了«幻想交响乐»之后，对柏辽兹做出了正确的評价，这就足以說明在很少不以錯誤的尺度来对待作品的一班形形色色的职业批評家当中，

舒曼眞是鹤立鸡群了。单单这件事，就使舒曼的名字透現出一种特殊的、亲切的光輝。

在前面提到的对柏辽兹的两点主要的責难中，說得最厉害的是：他侮辱了人的耳朵，追求了超乎我們感覚限度的效果，他是不可理解的，他把节奏分裂到完全无法辨識的地步，他使我們的記忆力陷于极度紧張，以至减低了我們的兴趣，他不是連續不断地引起我們的兴趣，而是以令人吃不消的一大堆协和音与不协和音使我們的感受力不胜其負担，因此，他的音乐我們听起来好象只是风神之琴发出的不协調的和弦，好象是海洋的咆哮或森林的呼嘯，最后，如果用行話来說：他“濫用了复調”。

以下我們提出几个問題来反駁这些責难。

我們要問：音乐一向是象今天这样的嗎？

音乐一向是遵守同样的規則的嗎？它是一向用固定不变的魅力引人入胜的嗎？它的性质是保持始終如一的嗎？与此相反，音乐界不是在任何时代都自信只有現在才臻于完美，自信从今以后，旣然达到高度发展的阶段，就得遵从一成不变的新規条嗎？而且，尽管有这样的信念，当音乐不得不重新有所改变的时候，它就又奔向前程，在这种場合不是也出現了一些热心的官員大人們蹣跚地跟踪在后边，宣称这种改变和进步已經到头了嗎？

当柏辽兹在最初的作品中介紹了一些自己的复杂效果时，人們就断定了：“这已不成其为音乐”。有很多人十分天眞地尾随着罗西尼，重复他說的下面那些話，把他成千的俏皮話中的一句話当做眞話——罗西尼这个性好諷刺的人，常好把所談的問題連带与問題有关的人一并拿来取笑。

他有一次听了柏辽兹的交响乐以后說:“这个年青人不干音乐是很大的幸福,因为他要干音乐,他就会遭殃!”

当然囉!柏辽兹和貝多芬一样,沒有象罗西尼那样干音乐;也完全可能,如果他們試着象罗西尼那样干音乐,他們也达不到这位貝莎罗的天鵝(罗西尼的綽号——中譯者注)的水平。但我們知道天才的罗西尼对那些和他自己的作品不一类的艺术作品,实际上是最无接受能力的,如果他在这方面信口开河,絕不意味着他想說服别人。罗西尼在讲話时表現了一种犬儒式的聪明,就好象他在創造音乐时一样,来得那么漂亮而洒脱,在他的表現方法中很难分清哪儿是故弄玄虛,哪儿是眞情实意,如果硬想划分界限,就成了冒險的行为。如果罗西尼的情緒对头,如果他肯钻进最深奧的道理中去,那末,不管怎样,他会把道理說得清清楚楚,以至于再沒有人会有什么怀疑:这是个絕頂聪明的人;但一般他是不大願意惊动那些鼠目寸光的人的,他宁肯独自躲在一旁,发出他所喜爱的梅菲斯特式的笑声,以嘲笑别人取乐。不过,如果你要知道,在巴黎音乐院刚刚想試着演奏貝多芬的交响乐的时候,当人們对这些作品表示热烈欢迎还未成为时髦的俗套的时候,罗西尼已經以他的敏銳的眼光认出它們的眞正偉大之处,你就再不需要什么补充的証据,考証出罗西尼怎么会对柏辽兹說出那样的論調来;而那些天眞幼稚、头脑簡单的人們却把他这句高度双关的話当做庄严的判决,而那些比他更不适合对偉大艺术創造进行批評的人們却也把他的話当做判决傳給了我們。

那末,到底音乐是什么呢?根据它的历史,看到它在各个时期所采用的各种不同的形式,我們认为要回答这个問題不能脱离它

的三个基本因素，卽：节奏、旋律与和声。每当上列三要素中任何一种处于重要发展阶段，并以新的、独創的或特别的面貌出現在我們的面前时，我們就預备承认它是眞正的音乐，姑不論这种音乐是如何表現出来的——是象古希腊人那样把节奏摆在第一位呢，还是象古宗教音乐那样使和声占主要地位呢，还是象在意大利歌剧中一样旋律統治一切呢，不管是把两种因素平等看待地結合在一起也好，或把三种因素結合成一个强有力的統一的整体也好。不管我們今天創造音乐要求多少知識和各方面的技能，不管要求多高的旋律才能与和声技巧，要求掌握配器的艺术，要求深入了解組織音响效果的奥秘——音乐本身始終和各式各样的神明一样，实质上是单純朴素的三位一体。它們是三个个别的因素，可又是一个統一的、不可分的整体。

这是三种产生音乐的力量，任何作品，只要它显有其中之一的生动气息，它在它自己的創作領域中就是十分应該肯定的，并且比那些庸俗的音乐匠艺品显然要优越得多，因为那些音乐匠艺品是毫无意义的声音的堆砌，节奏旣不悅耳，旋律也不动人心弦，和声也不能陶冶精神。这些匠艺品沒有任何理由要求广泛流傳，也无任何理由要求公民权。它們仿佛强盜一样，上述权利早晚是要被剝夺的。

只有在十分貧乏的情况之下，音乐才会停滞不前。但是当它的資源增长起来的时候，它就又继續前进，在各类品种和形式中发展起来。同时，在它进入到一个新的发展阶段之前，从来不会以衰敗甚至灭亡来恐吓它的人。每个时期的音乐家們都怀着可以理解的虔誠心情，沉緬于一次一次使他們失望、又一次一次地恢复起来

的信仰，他們相信自己所創造的、发展和改进了的形式，相信他們或某些大师們所达到的理想是任何其他人所不可企及的，这个理想是他們燃起的，他們所贊美的一盞明灯。他們那常常是充滿了辛劳和痛苦的一生是那么为这个理想鞠躬尽瘁，以至到了最后，他們完全失掉了承认和感受新事物的灵活性。

这也說明为什么就連其中那些最偉大的人物——我們不必具体提某某大师了——对于新思潮往往也是一点点好感都不表示的。难道他們从其中看到的仅仅是衰敗和灭亡的征兆嗎？他們坚信自己的反感是正确的，因而昧着天良，甚而感觉不到自己內心嫉妒的隐痛！这就是为什么斯朋蒂尼从来也不同意演出威柏的歌剧❶，这就是为什么凱魯比尼在发还柏辽兹的作业本时，带着嘲笑

---

❶ 瑪克斯指出：“亨德尔当然对巴赫感到格格不入，也不推崇格魯克，海頓对貝多芬沒有多大期望，而威柏曾嘲笑貝多芬的《英雄交响曲》。”

梅里（1798—1866年，法国詩人，浪漫主义作家兼剧作家。——中譯者注）在他的一篇最出色的卽兴論文中只是順便涉及到一系列思想，他把它們用优雅的形式表达出来和相应地加以闡明。他是这样机智地談到我們所感到兴趣的問題！所以我不願我們的讀者失掉讀之为快的机会，特把原文引在这里：“最明达而智慧的头脑怎么会甘心受“类比”这一恶魔的引誘呢？在其它修辞中它本是最簡陋的。它一定是正满足了懶惰的市民的嫉妒心理。嫉妒心理使人能够方便地运用“比較”的方法贊叹某些事物，不过这种贊叹是微不足道的，并且只是对死人而发的。神甫拉宾（1621—1687年，法国作家，写了許多神学及美学批評的著作），发明了类比，他的活动的最盛期是在1669年。他出版的著作卷帙浩翰，我們在其中的一部书中可以看到大师把狄摩西尼（紀元前384—322年，雅典演説家、政治家与西塞罗（紀元前106—43年，古罗馬杰出演説家、作家、政治家）相比、把西庇阿（罗馬貴族）与汗尼拔（紀元前247—183年，迦太基名将）相比、把荷馬与維琪尔（紀元前70—19年，罗馬詩人）相比，把馬里（紀元前156—86年，罗馬統帅和政治活动家）与苏拉（紀元前138—78年，罗馬統帅、政治家）相比。做这种类比都是根据一成不变的公式：这位是强有力的……崇高的……热情的……；那一位比較溫和、謙逊、和善些；这位……那位……这两个人……最后……。保守而很少有贊叹之情的市民从幼年起头

和“莫名其妙”的神气。如果我們想深入了解一下，我們还会发現，早在1704年瑪尔切罗❷不是就写过这样的話嗎？

“音乐趋向衰敗”

正是因为这样，使拉莫❸在1760年也发出这样的感叹：

“音乐永远死亡了。”

脑就被西塞罗和狄摩西尼的东西塞得滿滿的，所以从心眼里感謝神甫拉宾貶低了西塞罗，而只給他留下了狄摩西尼；对于小市民来說这已經足够了。”

“在生活中是不需要死人的，其实死人只是用来做比較，为的是把活人也弄死。”

“不过艺术中有不少名字絲毫无損于其他著名的名字。荷馬、維琪尔、但丁、費忌（紀元前5世紀古希腊伟大雕刻家）、普剌克息忒利（紀元前4世紀古希腊雕刻家）、欧里庇得斯（紀元前480－406年，古希腊剧作家）、索福克勒斯（紀元前497－406年，古希腊悲剧家）、米凱朗琪罗、拉斐尔、穆里略（1618－82，西班牙大画家）絲毫不因为自己而遮蔽了相邻的巨擘的光輝。为什么要在表现自己的贊叹之情上这样吝嗇呢？要知道它是我們唯一的激情。即使过份，也不会害死自己，更无損于健康。噢，天啊！我非常清楚，有許多完全健康的病人，当人們向他們証明莫扎特比罗西尼伟大时，他們就更以聪明自負了！”

“这些人是从来不欽佩誰的，但莫扎特是去世了的，这是有点价值的；罗西尼則非常有錢，他曲調很多，也很健康；如果他願意的話，他可以在任何一天来到巴黎，并且象曾經有过的情形一样，穿着灰色大衣、拿着伞在 Boulevard des Italiens（意大利林蔭道）上散步。如果这个不幸的事件眞的发生了，那有机会說出这样的話該多么妙啊：‘那位先生就是罗西尼。他比莫扎特可差远了！不久以前我讀了把他們两人作比較的文章。他們两人之間有着一条鴻沟！簡直是天壤之別，相差可太远了。啊，莫扎特！神奇的莫扎特！……他决不会穿着灰大衣在林蔭道上散步！他决不会！那时候也根本沒有什么大衣！他就是现在活着，也是坐着壮观的二輪馬車从我們身旁走过。多么神圣的莫扎特啊！’”

“‘輕佻的人不再来了。……自由万岁！这叫什么終場！第一幕的二重唱是什么？室內风格的嗎？那低音呢？瞧！这才是一步一个脚印呢！啊，莫扎特啊！……’”

“就是这些現在一听见莫扎特的名字就假装崇拜得五体投地的人，在

在我們現代有一位名叫費蒂斯[4]的理論家，他认为无論如何不能責备上述的意見太草率和太不成熟，他对这类的呼吁做过如下的解釋："音乐是从心灵活动汲取营养的，心灵活动越活跃，方面就越广。但是它很快就会消耗完的。在人們长期习慣于欣賞这种艺术的同时，音乐艺术本身比其他艺术更快地显露出对新东西的要求。因此一切音乐上的变革都会引起人們的兴趣和兴奋；同时，

《唐•璜》誕生时，曾經喊着别人的名字，他們說：'啊！格鲁克，神圣的格鲁克！他当然从来不会写出象列波萊洛的咏叹調这样可怕的东西！伟大，多么伟大的格鲁克啊！啊！阿尔米达！奥菲欧！幽灵，怪影！……的确，他决不会象莫扎特一样地戴着扑粉的假髮在王宮里走来走去'。"

"也就是这些人，又是喊着另外的名字，在格鲁克的《奥菲欧》初次上演以后說道：'啊！神圣的吕利、无与倫比的吕利！多么眞摯純朴呵！这才是音乐！这不象在《奥菲欧》里一样向我們吼叫。您听得见歌唱家、听不见乐队嗎？那又有什么呢？音乐应当使我們感触到，它应当象无形的花一样散发芳香。神圣无比的吕利！呵，弗洛拉的胜利！这是什么样的歌剧呵！这比格鲁克和他的大嚷大鬧的阿尔米达不知高多少倍！出来吧，捷菲尔，甜美的捷菲尔，出来吧，弗洛拉在叫你！难道格鲁克曾經写过象这样的东西嗎？沒有，他从来也沒有写过。"

如果我們查一下这个专崇拜去世的、而不是在世的音乐家的門第的家譜的話，那我們就可以发现一百年来他們只是替换他們崇拜的偶象的名字而已。最后，我們追溯到犹丽狄西的丈夫、奥菲欧。奥菲欧的歌剧在弗拉基上演，于是活人的敌人立刻去找奥菲欧的先輩。

但是奥菲欧沒有先輩。

多么可惜！大家都知道，他們是用什么方法来极力想塡补这个空白的。他們把奥菲欧扯成碎片，切成碎块，連可以挂在他的神妙的七弦琴上的一根完整的头髮、一块完整的肉都不留，然后他們把这种严厉的批評的勾当算在酒神的女祭司冷酷的斯特里蒙身上。可怜的受誹謗的女祭司！……

[2] 瑪尔切罗(B. Marcello, 1686－1739)，意大利作曲家、音乐活动家、作家。

[3] 拉莫(J. F. Rameau, 1683－1764)，法国作曲家、音乐理論家。

[4] 費蒂斯(F. J. Fétis, 1784－1871)，比利时音乐理論家、出版家、音乐活动家。

对那些只承认习慣形式的人，也会引起他們的埋怨；而最后，还有不少人会发出絕望的哀号：音乐要死亡了！——不管怎样，这只說明音乐具有了新的形式。”

假若說，当任何艺术中出現了革新者的时候总有一群人立刻就对他的創作寄以深刻同情的話，那末为什么事后当这些作品更出名的时候，不让更多的人喜欢它們呢？难道使那些能够接受新形式的人无从表示自己对它們的同情和兴趣是应該的嗎？难道阻撓他們去认識新形式是应該的嗎？可是这种情形却到处都是，音乐机关的首长們——甚至承认了（卽使是部分地）柏辽兹的創作是有价值的，也都带头拒絕演奏他的作品；他們害怕那少数的頑固学究和自詡为鉴賞家的人們的尖酸刻薄的面孔，他們在困难面前退縮不前，不向听众介紹这些作品的风格，不让他們接近其中所包含的美，而这种美却是属于到現在为止我們所认为的最高水平之列的。难道事情不就是这样的嗎？难道貝多芬在世的时候是受人贊美、尊崇的嗎？音乐厅里到处洋溢着对他的音乐的热爱，不是需要經过三十年之久的时間嗎？难道当时的評論对他的音乐立刻就完全贊同和全部理解嗎？恰恰相反，現在几乎象偶象一般受人們頂礼膜拜的《克罗釆奏鳴曲》在当年不曾被德国最有权威的音乐刊物称为“怪东西”嗎？就連克罗釆本人接到这份貝多芬奉献給他的奏鳴曲时不是也很狼狽嗎？他不是也覚得这首作品比他自己写的那些著名的《韃靼进行曲》或《土耳其进行曲》更加韃靼味嗎？让我們来听听萊比錫 1805 年的《音乐通訊》上說了些什么吧。

报上說：“除非是被一种艺术上的恐怖吓住了或对貝多芬盲目崇拜的人，不会看不到貝多芬从某时候起已露出一种怪癖，他力求

做到和别人完全两样。这首奏鳴曲是为那么两位技巧高超的演奏家写的：这两个人，是什么也难不倒他們的，而且他們才华出众，为了适于技巧的鍛炼，在必要时他們也能够自己写出这类的曲子来。很有效果的急板、美丽而独創的行板，外加十分奇怪的变奏，然后又是高度离奇奥妙的急板——所有这些在一个钟头之內演奏出来，在这个过程中也让人有一种极其古怪的感覚。”

关于这件事，当貝多芬在世的时候，演奏家和批評家們之間是沒有什么很大的分歧的。

不能理解和怪异——这就是每个音乐天才由于被人嫉妒而引起的、应得的不幸，可是这两种品质并不是孤立自在的，它們和真正的发明創造的才能密切不可分割。天才和发明創造的才能其实是一而二，二而一的。可是发明和革新越出了常軌，因此有許多人就覚得怪异。因此在这里也就会发生一些困难，即有时我們必須断定这种怪异性究竟是精神貧乏空虛的掩飾呢，还是新的世界观所必然产生的新形式？要解决这个問題就必須有深邃的、細致的智慧，而且只有在未来才能証实他們的判断的正确性。

时間往往会給那不能理解的东西改换名称的。如果未来承认了它的天才的必然性，未来就会把它叫做“独創性”，人們就会突然对它称贊頌揚起来，就象以前群起而攻之的盛况一样。这个怪异的东西在新的名称之下，人們就会看見它那稀有的、可貴的、无从效法的才能，而正是由于这种才能，有些艺术家的每一笔触从此就自成一“派”，成为不論何时何地都能认得出的出名的笔法。对于不时发現的偉大繪画家的珍品，我們不就是靠这些特殊的、无从效法的笔法来断定其眞伪的嗎？如果每个接受衣鉢的年輕人都得到

这样的劝誡"画画时不要离开你老师的规范！"如果每个城市、每个学派都自奉为老子天下第一，艺术怎么能够得到繁荣和发展呢？在这种情况之下，拉斐尔就会因超越了培魯吉諾[1]而受到責备，布沃那罗蒂(即米凯朗琪罗——中譯者注)又必然因离开了拉斐尔的道路而受責备，而鲁本斯寻求溫暖的色彩和提香[2]寻求明徹的色彩不同，也应受到責备。还有倫勃朗！他有好多地方象柏辽兹，在他刚刚用朦朧模糊的光綫、用神妙的半明半暗的光点画画时馬上就会碰到这样的感叹："喂！你看！繪画要死亡了！繪画已經死亡了！它本应該是賞心悅目的，它給眼睛带来优美的、充滿喜气的图景，应該是理智和感情都易于接受的、看了足以使人开心的。繪画的原意絕不是要把理解画家的构想变成对視覚来讲是最难解决的課題"……如果根据实例和論証写起文章来，这是多么好的一个題目啊！文章可以对这位大师指出：調色这样刚强，明暗对比如此强烈，眼睛看起来是不会舒服的。这样黯淡的、斑白的閃光和这样血紅的反光对于眼睛来說是受不了的。不論有多大的想象力也不足以看清楚被阴黯的光綫所籠罩着的人形，也不足以猜透隐蔽在那末多的掩盖之下的意思，誰也不会花那末大的功夫去突破那层朦朧的气氛去弄清那些惹人疑惑的形象，所有的綫条都交織在一起，有时突然被光綫的明暗遮住看不見了，有时又显露出来。用象卡罗·多尔契[3]那类的优美溫柔的画跟倫勃朗的严峻有力的笔法相对照，本来是輕而易举的。

---

[1] 培魯吉諾(Perugino, 約1446—1523)，意大利画家。

[2] 提香(V. Tiziano, 約1477—1576)，意大利画家。

[3] 多尔契(K. Dolci, 1616—1686)，意大利画家。

如果对这些問題加以深思，如果考察到理智的作用以及內心的过程如何决定着一个艺术家的面貌，看到他是通过某种一定的形式来表現自己的个性，而且在沒有任何現成的形式能够符合他的要求时，他是会自己創造出符合他这种要求的，也就是新的形式，那时就可以显然看出越是接近天才的人，他在选擇自己自由創造的手法时越是謹愼。Sint, ut sunt aut non sint!（大意：宁缺毋濫），在这里可以重复这句名言。正象灵魂积极影响軀壳一样，每一种思想也为自己創造了有形的形式，在这个形式中表現自己。那些服从于必要性，沿着理想的、人人能理解的"美"的小径从容前进，力图在小心卫护下的純淨形式中把"美"巩固下来的人是有福了。他在世时就已很快地、有把握地得到世人的承认，他們之所以褒奖他，显然是因为他不做目的不明确的事，不追求大名声，而大名声却有时落在这样的艺术家的头上：他热情沸騰难以遏制，想要在規模庞大的作品中体現自己的宏偉的构思，因此却容易忘掉了优美和魅力，他覚得这些东西是无益的、多余的，是一种懦弱的表現。

但是人的天性是各不相同的，为了公平对待起見，必須先要明确而且承认他們的天才特点与天性不可分。难道这些特点不是尽力想在才能与性格中表現出来的嗎？同时，我們可以相信在这些特性中如果有一种特性增长起来，超越了常軌，占了优势，則其他特性必然会相应地或者枯萎下去，或者退居于次要地位，好象是隐蔽起来了一样。而同样一种特性表現出来又是多么不同啊！一个战士的同情再也不会象妇女的同情那样用溫存的話来表現。性情刚强的人和性情柔順的人的寬恕也完全不一样。然而，我們岂能

认为前面一种人的同情和寬恕不如后面一种人的同情和寬恕有意义、美、或可貴嗎？由一个沉默寡言的人口中說出的情話和忠言难道不胜过那輕薄的情人所发的誓言，和波隆尼亚斯（古代雄辯家——中譯者注）长篇大論的发言千百倍嗎？

才能的特点比起性格的特点来更是相对的了。如果从才能的特点上看到有些变化，它們大多数是因諸特点中的某一种特点占了优势而引起，那末我們就可以得出結論，一个人或一个艺术家越是无条件地服从一种品德或一种压倒一切的傾向，他的缺点就越加明显。而且因为一个作家他忽略了关于美的其他方面的規律，創造出来的东西有时候就难免显得貧乏，但实际上它也可能并不是眞的貧乏，如果它有某种不能立刻被人理解的优点的話，在这种情况之下，唯一的就是要正确地理解它、評价它。要想理解这些作品就必須以其本身的尺度去衡量它！

艺术中的巨大作品一定含有某种美的属性。不过这种属性往往是很特殊的，要理解它就必須深入钻研这个作品，钻研它的风格特点，甚至可以說是钻研作者的个性。

可是偏偏有些侏儒拚命地想把巨人摔在地上，他們对于自己的行为或者是沒有弄清楚，或者是根本不想弄清楚。喂，你們这些傻家伙！即使你費很大力气最后达到了目的，巨人也还是会恢复元气重新站起来的，而你們尽管費了力气，吃了苦头，你們的身材也不会增长一寸，难道你們料不到这些嗎？

除开我們以上提到的对柏辽兹的两項責备——即：脱离了交响乐的固定結构和大胆用了前所未聞的和声——之外，我們必須再談談第三項，固然反对者們对这一条提得不如前者那样厉害，但

它是我們的作曲家所遭遇到的、所必須努力克服的最强烈的反对的根源。

有时候有些十分細致、十分聪明的人，由于不幸迷上了那些必要的、但实质上是暫时的規則，他們奉之为絕对的、不可动搖的原則，他們絲毫不想去接受柏辽兹所带来的新的东西，因为他們正确地感覚到，預見到柏辽兹之所以要力求从交响乐傳統的原有框框中解放出来，从乐章的幷列和主題的重复中解放出来，他之所以要試图扩張管弦乐的体积以便施展他一貫具有的丰富的复調手法，这一切无非是柏辽兹实施更大的革新的結果，而这些革新的目的是要从根本上动搖旧的合法結构，而絕不只是簡单改变其构成关系而已。这里我們所指的是在純器乐作品上所加的标題，标題可以是詩，也可以是散文，可长可短，可以对听者暗示或詳細說明作曲家想要展示的思想或景象。

談到这种革新，有必要先提出以下两个問題：

第一：标題是史无前例的現象嗎？是柏辽兹发現的特殊現象嗎，是不以前人經驗为依据的稀有現象嗎？

第二：标題如果实行起来，成为慣例，会不会給我們的艺术带来死亡或其他不幸的后果？換句話說，就是：“标題”有沒有它的根据幷且能否担負責任？

提出这些問題之后，我們来談論标題的本身。

二

标題是什么呢？标題是作曲家写在純器乐曲前面的一段通俗

易解的話，作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解釋自己的曲子，事前指出全曲的詩意，指出其中最主要的东西——这并算不上什么柏辽兹的发明，也算不上是貝多芬以及海頓的发明，因为在海頓以前就已經有人这样做过。謝巴斯提安·巴赫的随想曲《送别亲爱的弟弟》❶是相当出名的例子。

---

❶ 我在这里引証一下巴赫自己附的标題。如果这部作品是属于未出版的作品；那可以做为柏辽兹在第一次演出他的《逃往埃及》时所开得很成功的一次玩笑的絕妙的 Pendant（补充），那时一定会有人断言巴赫的这首乐曲是《幻想交响曲》的作者所写的了。在这种情况下，又可以借助于軍事机智把迈得斯王（传説中的迈得斯王是长着驢耳的蠢貨——中譯者注）引誘到冰上来，他那鄙視人的聳肩膀的表情和以前的热忱同样滑稽。随想曲的六个乐章的名称如下：

1）亲友們劝説心爱的弟弟留在家乡；

2）指出他在异乡可能遇到的各种意外；

3）亲友們的惋惜和哭泣；

4）亲友們在这里已經无能为力，于是紛紛告别；

5）邮遞員之歌；

6）模仿邮車号角声。

在16世紀已經有：《第十卷歌曲集》其中有克里門特·然涅肯的四声部的、带有菲利浦·威尔德洛的第五声部的《会战》、另外还有两首四声部的《猎兔》和三声部的《鳥之歌》。

18世紀（1735年）瑪提松（1681—1764年，德国管风琴家、歌唱家、作曲家）在談到著名管风琴家弗罗别格（1616—1667年，德国管风琴家兼作曲家）时写道："这位作曲家用普通的鋼琴能够很好地描述成套的故事，这时他所刻划的故事中的人物都各有其性格特点。"

17世紀末，約翰·庫劳（1660—1722年，德国作曲家）作了各种《鋼琴奏鳴曲形式的圣經故事》（1700年出版于萊比錫）。第二首奏鳴曲有以下的文字：

"扫罗的病被大卫用音乐治好。"

1）扫罗的悲伤和发疯。

2）大卫在豎琴上的悅耳的弹奏。

3）国王的精神平靜下来。

第三首奏鳴曲是描写"雅科夫的結婚"的。

庫培林（1668—1733年，法国作曲家兼管风琴家）的作品《鋼琴小品集》。

有些人会这样說:“以前的标题字数不多。”

說得对！不过这是大树的根苗，一般讲，所有的树苗都是很微小的，就是长得出大树或是成长得出“思想”的根苗，原来也只是一点点而已。

我們在这里不預备研究清唱剧或大合唱，可是在清唱剧或大合唱中也有純器乐的段落（只有管弦乐队演奏，而沒有合唱和独唱的部分）早就已經在試图起制造背景的作用了，它为的是給一定的情节划出一个框框。这里，管弦乐队所起的作用，其性质和在歌剧中相似：而从歌剧中又产生了一种器乐的形式，这种形式一方面并未和戏剧脫离关系，同时它又进入演奏厅，然后取得完全的独立性，这就是序曲。

起初它只不过是歌剧开場时的短短的前奏，从它的名称上看，至今也还能令人想到它的来源。序曲原来的主要任务是做为戏剧音乐的引子，后来有些离开了这个任务。它在內容上旣有了独立的价值，又有了那末完整的形式，以至于虽是歌剧序曲，却脫离歌剧而独立演奏了，它原来是为歌剧写的，可是却常常比歌剧的寿命更长些。后来人們开始脫离歌剧写序曲，并把所有不象交响乐那样被分为四个有特性的乐章，而是均匀的、有机而不可分割的单乐章器乐曲統称为序曲。因为这种形式比任何其他形式使作曲家有更多发揮想象力的余地，而且可以把音乐和一定的情节連在一

(巴黎 1713) 所包含的如曲名所示，几乎完全是标题音乐，例如：《西尔凡》、《女巫》、《鬧钟》、《海浪》等等。

在亨德尔和海頓的創作旺盛期之間的那些年代里，我們常常发现管风琴作品及其它器乐曲都带有曲名，这些曲名揭示了曲子的性质和作者的意图。这全是一些《暴风雨》、《海上旅行》之类的作品。

起，可以标出题名来，所以这种体裁在音乐中很快就繁殖起来。由此可見，序曲才是标題音乐的眞正的前身，也可以說，确定标題音乐有存在权利的正是它。

門德尔松所写的这类作品就是这种形式的最成功而且获得普遍承认的典范之作。«仲夏夜之梦»、«阿塔丽雅»、«吕依·布拉斯»是为同名的戏剧所写的序曲；但，«赫布里德»和«梅露茜娜»却已經該算做独立的管弦乐曲了。«海上平靜，航行順利» 則又不仅仅是与标題所包含的图景画面和回忆只有些簡单的联系了；这个作品是用歌德的詩做标題的，它是以歌德的詩做为指南的。

对于交响乐来說，这种傾向却沒有对它起过什么显著的影响。交响乐自有其引人入胜之处，它的魅力永远带有一种崇高的性质，因而取得一种神圣不可侵犯的地位。从許多关于海頓交响乐的来源的那些与其說是富于詩意的不如說是滑稽可笑的傳說中去推测、寻求它們的标題，恐怕是沒有什么好处的。因为海頓是那末一个热情、乐观而朴素的人，他不以內心的隐痛訴之于艺术之神，他虽苦于种种預感，但并不求助于艺术之神，他只是信手写来，毫不联系什么另外的思想。相反，貝多芬則更多地体会到有必要用标題来固定一下器乐中的一些轉瞬即逝的精神，有必要把强大的音响之流引入一个可以規定其思想的适当的河道。«英雄交响曲»、«田园交响曲»，前者的«送葬进行曲»的标題，«告别奏鳴曲——告别，分离与归来»，以及在其最后一首四重奏中所标記的«病愈者的感恩祈禱»和«应該是这样的嗎？»都足以証明这一点，特别是对于貝多芬这样一个寡言的人，更足見他很有借文字来确定其音乐思想的要求。最后，貝多芬晚年曾經想写一部«浮士德交响曲»，从这

部貝多芬沒有来得及完成的作品的构思来看，也足以看出貝多芬是多么想把詩和器乐結合在一起了。

此外，我們从别的方面也可以看到有把詩和器乐联系起来的这种要求。譬如人們給貝多芬的升 c 小調奏鳴曲起了一个名字，叫做«月光奏鳴曲»，虽然不宜用这个名字使曲子浪漫化，但是一般都能接受它；又如最近十五年来，越来越多的人試用富于詩意和哲学意味的文章来解釋貝多芬的交响乐、四重奏和奏鳴曲，越来越多的人确定并說明我們在听它們时所引起的思想和形象；这一切都足以証明人們是多么急于要求确定大型器乐曲的主导思想。史波尔❶曾試着在一部用两个管弦乐队演奏的交响乐中描写"天上与人間"这个偉大的对照。在他更早期的作品中，他曾給他的交响乐命名为"Weihe der Töne"（声音之奉献），并以之为题写成詩篇，附在曲首做为标題。他的«第三交响曲»用"四季"做为主題。这里所举的不过是些最著名的例子罢了。

門德尔松是个現代的古典主义者，他却认为把交响乐和詩詞連在一起，把各种命名加在交响乐上来規定它的內容，这太冒險了，他覺得这样可能会让群众說是把交响乐給糟蹋了。他一般总是小心翼翼地避免去和成規俗套冲突的。虽說一般讲是这样，但他的創作在标題性的促进方面并沒有少做工作。他的«无言歌»虽然初看起来好象是完全与标題性划清界限，其实也把标題性带进了鋼琴音乐的領域，而他所用的这个"无言歌"的普通名詞，看来却引起一种求得确切而且更有特征的标題的强烈欲望。他为一系

❶ 史波尔(L. Spohr, 1784—1859)，德国作曲家、小提琴家、指揮家兼音乐教师。

列的鋼琴小品打开了一条路，其中有些曲子一直都是令人喜爱的，如汗澤尔特[1]的作品就是这样；至于舒曼的作品，他的那些描写具有特性的、奇幻的情景和景物的小曲，应該說是这种体裁中的典范。这不只是因为这位音乐家非常善于为自己的作品选择标題，而且也因为他能够把自己的音乐和加于其上的用文字所表現的思想融合为一个整体。

在为鋼琴、小提琴、大提琴以及单簧管和长笛写的各种独奏曲上附加标題、詩、格言、題辞，也就是說，尽量設法創造意境，而且用概念或形象把它固定下来，这种做法目前是再流行不过的了。这样的作品既然并不是个别的、例外的情況，也沒有人认为“奇怪”，相反，有些头脑清醒、眼光远大的艺术家还以身作則地予以支持，听众在一定意义上也鼓励这种做法；那末，即使是产生了一些趣味不高的情况——我們决不否认这一点，的确继«无言歌»之后，許多“空洞无物之歌”是如杂草般地滋长了出来，可是我們又有什么理由說标題把我們的趣味引入歧途呢？

让我們仔細看一下純器乐的发展——特别是海頓以来的，让我們比較深入地追溯一下过去，我們就会象在路上越来越多地看到人的足迹一样，看到以前曾有許多人不断地試用标題，而这就說明艺术家們越来越感到器乐之海的滚滚波濤給他們提出的难題是亟待解决了。如果誰覚得有必要掌握更多的材料，就让他們去把这些試驗的結果做个統計表吧，說不定其中就有些有价值的作品，而它們就是在这一点上符合了我們所关心的这种音乐历史傾向。不

[1] 汗澤尔特(A. Henselt, 1814—1898)，德国鋼琴家、作曲家兼音乐教师，1838年起在彼得堡生活和工作。

过，对于我們来說，上面所提到的作品已足以証明：这些名家，尽管他們的才能和智慧各有不同，但对这些試驗是做出了有益的貢献。

为什么要置事实和事实的含义于不顾呢？在一切有头脑的艺术家看来，这是沒有什么疑問的，不在乎引用的証据有多少。因为不論在独奏曲或管弦乐曲中，标題老早就有了，而且越来越取得巩固的地位。从音乐广泛流傳之日起，从音乐会吸引了上千的群众，成为一切正式典礼所必需、成为私人消遣娛乐、深入最孤僻的人的內心之日起，不仅听众开始感到需要引綫来把他們带出音乐的迷宫，而且音乐家們也深深意識到，不管是什么样的引綫，总之，这条綫是有必要的。他們不能拒絕这样重大的一种收获，因为这种革新有两样好处：第一，它使他們再也不用把自己的音乐詩篇留給听众任意去猜測了；第二，它把音乐的含义告訴了听众。正是因为这样，器乐作品加上文字、称号或題目，描繪或說明一下乐曲中所隐含的和它所要引起的感情，这种做法老早就不是什么稀有的事了。

所以，柏辽兹在公布他的交响图画所根据的主导思想时，为的是让听众听和理解得更清楚，絕不是全凭一时兴致，完全出于个人的需要，或毫无理由的偶然想法。假如他在这种情况之下，由于自己的遏制不住的、大胆的行为引起了某种恐惧，本来也是不足为奇的，因为开初的热情泛濫，随后是可以绳之以規范的。不管那些自命为艺术事业的最高裁判們同意不同意，器乐一定是要更坚定、更順利地在标題性的大道上前进的。反对标題的人，他們认为这是对于音乐艺术的一种侮辱，但他們不能否认以前早就有过标題音乐的試驗，而且因为它有过出色的信徒，有过迅速流傳的輝煌的典范之作，足以証明其中含有一种有生命力的、有权存在的原則。不

过，对于在自己的創作中接触到(即使是很少的接触)标題性的作曲家，就必須考慮，标題是会被濫用到如何惊人的地步，幷且应該牢牢記住：只有出于詩意所需，做为整体的不可分割的一部分，做为理解整体所不可缺少的东西，标題或曲名才是必要的。但是，如果标題只是做为外表的裝飾、只是出版家胡乱凑上去的东西，或者好象在一幅一切(包含內容和布局、詩意的形象和艺术的組合、綫条和色彩)渾然一体的画上加上一层油漆，那当然就另当别論了。

“如果有的作品真地具有上述的那种罕見的品质，那末，还需要不需要加标題呢？如果再加标題，是不是就有点象紀元初期画基督教神象的艺术家們在他們所描繪的神象的口里画一个标签，上面写上圣徒的名字呢？这岂不是艺术处在幼稚时期的原始的輔助手段嗎？怎么能說是艺术成熟的标志呢？而且，如果标題只是画蛇添足，如果它不是整体的有机的一部分，是不是标題就是可有可无呢？他对于作品会不会是弊多利少呢？”

这些就是否定标題有存在权的人們的主要論点。說实話，他們很少公开地和明确地讲出他們的意見来；更确切地說，他們回避全面地来討論这个問題。甚至于那些主張标題的人，至今也还沒有认真地提出这个問題，还沒有把这个問題当做在艺术領域中最重要、最迫切的問題之一来加以討論。現在两方面的情况还只是限于：某些人采用了标題，另外的一些人就加以嘲笑，而沒有一个人去认真研究一下它能否，应否构成乐曲的不可分割的一部分。結果是：有些人用它，有些人駡它，两边都有理，从而也就常常使人搞不清楚。

让我們不要相信某些人的胡說吧，他們在热烈爭論标题对音乐是否必要、是否有利的时候，打算背弃旧日的信仰，說什么神圣的艺术是不能自己独立自在的，它不是由神的火花点起来的，它之可貴只是在于它是体現思想的，是一种加强文字的感染作用的东西。假如为了恢复眞理的原故，必須抛弃一切标題，那末，毫无疑問，我們宁可失去这个音乐的最丰富的泉源之一，也决不肯去切掉音乐艺术的生命綫，否定它有独立存在的价值。

在純音乐中感情的体現，并不通过思想，并不象在大多数其他艺术——尤其是文字艺术中一样，必須通过思想❶，如果說音乐表現感情比用其他方法优越，通过音乐人可以傳达自己心灵所体驗的印象。那末，音乐的这种优越性主要是因为它有一种最高的性能——它能够不求助于任何推理的形式，而复制出任何內心运动来；我們知道，这类推理的形式是种类繁多，而同时又有很大的局限性的，它們在表达人的內心运动时，最多只能說明和描繪我們的感情，但是，它們或完全不能直接表达感情的强度，或只能用形象

❶ “音乐是精神、是灵魂，它直接为自身发出声音，引起自身注意，从中感到满足……音乐是灵魂的語言，灵魂借声音抒发自身深邃的喜悅或悲哀，在抒发中取得慰借，超越乎自然感情之上；音乐把內心深处感情世界所特有的激动化为自我傾听的、自由自在的、使心灵免于压抑和痛苦……如果我們說凡是艺术（美的領域以內的活动）都能使我們的灵魂免于压制和拘束，那末音乐的确能够使灵魂得到最高度的解放。

……音乐所完成的特殊任务在于它不是通过我們意識中原有的一般表象或原来可以用眼看到的外表明确的形象来对心灵揭示自己的內容的，也不是通过自己的一种由人为的最高的艺术表现形式揭示出来的，而是以主观世界中最活生生的姿态揭示出来。假如我們尽力不做純理性的分析的話，那末，撇开一般艺术对我們所有的感染力不論，音乐作品还具有极大的吸引力。音乐所特有的力量是自然的力量，只有音响的原素中才有这种力量，而它却是音乐艺术的生命。”（黑格尔：《美学》）

或比拟来表达一个大概。反之，音乐却能同时既表达了感情的内容，又表达了感情的强度；它是具体化的、可以感覚得到的我們心灵的实质。它可以感覚得到地滲入我們的內心，象箭一样、象朝露一样、象大气一样滲入我們的內心；它充实了我們的心灵。

如果說音乐被人称为最崇高的艺术，被唯灵論者提高到上界，认为唯有音乐才配做天上的艺术，那主要是因为音乐是不假任何外力，直接沁人心脾的最純的感情的火焰；它是从口吸入的空气，它是生命的血管中流通着的血液。

感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借"比喻"的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。[1] 在这里感情已不再是泉源、起因、动力或起指导和鼓舞作用的基本原則，而是不通过任何媒介的坦率无間的、极其完整的傾訴：它正好象基督教的神灵一样，他用預兆和奇迹启发了他的选民，然后又带着神威的灵光降临人世，在他們中間显圣。由于我們世人的軟弱无力給我們心灵上带来的痛苦和灾难，只有音乐中的那种活生生的、光芒四射的感情能使我們解脫出来。只有在音乐里，由于那自由自在的、充滿着溫暖的力量的

---

[1] 我們情願承认我們的艺术（指音乐——譯者）不能象詩歌和繪画那样立刻把清楚而具有特性的形象或任何外界的物体在我們眼前呈现出来。但是，拿音乐和繪画相比，它却能表现逐步发展的过程，和詩歌相比，它却能同时表达不同的、甚至于相反的性格。音乐不能叙述和說明你是什么人，但是你心灵的一切活动，只要是明确的，它却都能再现出来、表达出来。而且它把你和你的朋友以及你的敌人对照起来，使你看到你的一切，看到你是怎样生活的、看到你的生命是怎样息灭而最后归于寂靜的，因此我們通过别人的存在和实质，透徹地看到了自己的存在和实质。这是无穷无尽的独白，但却充滿了对話的、辯証的內容，比起柏拉图的对話录来要充实得多；而且，从艺术的角度来看，其中的确很富于戏剧性的矛盾。"（A. B. 瑪克斯：《論十九世紀的音乐》）

感情的激流，使我們从 Thought（思想）的魔鬼势力下解脫出来，使我們的发皺的額头从思想的重負之下得到暫时的解脫。

只有音乐中所表現的感情能使我們从理性及其支配下的表現手段中解脫出来；如把这些手段和直覚相比較，它們在表現力量、表現溫柔和光彩方面，是既不充分又不完善的。感情借着音乐中的騰空直上的音浪把我們带到超凌尘世之外的高处，在那里，一片朦朧景色，在众星閃灼之下漂着几許小島，宛如天鵝般地在太空中遨游、歌唱。感情借着万古常青的艺术之翼把我們带进一个只有它可以进入的奧妙境界，那儿的清新而自由的呼吸使我們心曠神怡，我們滿怀預感地参加到无形的存在、沒有軀壳的精神生活中去。超越乎我們的貧乏，可怜的尘世的軀壳之上、超越乎我們的狹隘的小圈子之上，在我們面前展开一望无际的广闊天地，使我們啜飲极乐的清泉，使我們因幸福而感到心弦顫抖，使我們浸潤于爱情的慵困之中，理想的展望，仿佛沉在大海中的城市的塔尖般地在我們面前閃灼放光，带我們穿过无法描繪的过去的、圍繞在我們的搖籃周圍的情景，还有那些上天的創造——以前似曾相識，如今我們又回到它們的怀抱，带我們穿过大自然的冶炼的巧匠，修炼成那幸福的心灵所享有的那种无穷无尽的宁靜，从洶涌沸騰的情欲之中解脫出来，凌駕乎其上，远离尘世，引渡到极乐世界，所有这一切，不都是音乐之功嗎？从感情产生出来的音乐，不就是和感情一样，在我們还不知道它产生的时候，当它还沒有成为思想而僵化凝固的时候，已然在我們心灵中飞翔起来了嗎？音乐給予人的陶醉，仿佛遮着一层看不透的神秘的幕，正因为如此，这种陶醉更加珍貴、更加崇高；在其他艺术中，哪种艺术能給予它的信徒以这样的陶醉

呢？哪种艺术能为自己的服务对象指出翺翔着充满爱意的天使的天国呢？哪种艺术能把艺术家們带上預言者伊里亚的神輦共同遨游极乐的太空呢？

有一位斯拉夫詩人說过一句这样的話："說出来的話往往和思想不一致，干起事来又往往和說的話不一致。"但是，音乐却从不歪曲我們的情感——它从来不欺騙我們的感情；让·保尔的感叹也很有道理，他說："……声音的艺术啊，你使过去以及未来逼近我們，如火舌燎人，令人难堪！……音乐啊！你这来自和諧世界的回响！你是我們內心的灵气！当默默无言、眼睛里充满泪水的时候，当我們沉默的心一齐在胸膛里顫抖的时候，——因为有了你，幽閉的心儿相互呼应起来，因为有了你，在荒漠中遙遙相隔的声息連結了起来……"而霍夫曼却又能把音乐說成："一个遙远、遙远的王国，它常常用奇异的景象誘引我們，又常常从那里发出奇异的呼声，喚醒在我們心中沉睡着的声音，它們一旦苏醒过来就向高处飞翔，充满欢乐喜悅之情，把我們带入天国的幸福之中……难道說音乐不是遙远的精神王国的神秘的語言嗎？难道不是它的奇妙的声音在我們內心世界引起反响，鼓舞我們走向更崇高、更积极的生活嗎？形形色色的激情相互冲击，溶化为一种难以形容的陶醉之感，充满我們的心胸。"

誰敢否认我們的高貴的艺术的无比偉大的力量呢，誰能說它不是独立存在的呢？但是，如果我們創造了新的形式，难道就等于取消了音乐原有的、随着历史发展的实质嗎？难道誰要是掌握了新的辞藻，誰就会丢掉自己的家乡話嗎？是不是因为有些作品既能激动人的感情又能启发人的思想，所以就会引起听众的責难呢？

对于那些想要把自己的全部感情不受任何固定情节的牵連和限制地溶化在音乐之中的人，純器乐曲是否就丧失其魅力呢？是否会只是因为有了一种前所未聞的新体裁——它虽与戏剧、清唱剧、大合唱有别，但又有共同的詩的基础——所以純器乐曲的生命力就受到了威胁呢？

反对音乐艺术中的这种新发現的人也許会找到有力的論据来反对它，說标題音乐把我們认为不同的两种艺术結合在一起，所以就沒有了个性，也沒有了独立存在的权利。他們并且說，器乐是音乐艺术的最純的表現形式，只有这种形式的音乐才达得到最完善、最有力的地步，只有这种形式的音乐才最能显示出音乐的偉大和直接。也許他們还会說：虽然音乐早就和文字結合起来，通过歌唱使文字更富于表情、更有感人的力量；因此，自古以来，声音的艺术就是按两种形式——声乐和器乐发展起来的，这两种形式同样具有生命力、同样合乎自然，如果富于創造性的艺术家想使音乐联系一定的人物的情节，他完全可以从声乐中的戏剧或抒情形式中找到創作的楷模，这样說来，他完全沒有必要去把一种有独立性而且自己存在得好好的音乐和另一种和戏剧的詩学原則、和唱詞或道白相結合的音乐混杂起来，沿着同一条道路去发展。

如果在音乐領域中，这两种彼此不同的形式只是联系起来，而不是統一起来的話，上面那些反对的理由是完全正确的。因为这种結合当然很可能是不諧調的；那末，这样的作品也就不会成功，而且趣味高的人自然有权认为这种东拼西凑的东西倒胃口的。但这是由于做得不好，决不等于說原則的本身是錯誤的，因为一切艺术中、每門艺术中，都有很多各不相同的丰富多采的現象，不正如

同大自然有整体，也有主干和分支的无穷变化嗎？艺术难道不是和大自然一样：依次地創造出不同的形式，然后依靠一些中間性的形式（它們是必要的、合乎自然的，所以也有权存在）把这些最不相同的、互相对立的东西联系起来，統一起来，构成一个总的体系嗎？

正象在大自然中沒有空白一样，正象在人的心灵中不仅有对比一样，在艺术的高峰之間也沒有不可逾越的鴻沟把它們分开，这些高峰結成一条偉大完整的、連接不断的、奇妙的鏈子。在大自然中、在人的心灵中、在艺术中，相异的、对立的和突出的东西总是由一些不同形式的存在貫通起来的，而这些不同形式的存在是由于改革而产生的，它們既創造了“异”，又保持了“同”。人的心灵是联系自然与艺术的环节，它在大自然中找到与感情状态和感情变化相适应的形象、色彩和現象，它必須通过这些，才能停留在一个孤立的、陡然的、只能在很短一段时間內达到的矛盾感情的頂点。人的心灵和大自然有着这个共同的特点，而它又把这个特点带到了艺术里。

因此，艺术和自然一样，它能把互相接近的和互相对立的形式同化起来，只要它們符合心灵的体驗和感受；心灵的感受常常是由很多不同的刺激引起的，这些刺激有时是互相近似的，有时則是彼此相反的，因之在我們的心灵上就引起了混合的状态。我們不能說它就是純粹的悲哀，也不是純粹的喜悅，既不是眞正的爱情，也不完全是自私，既不是軟弱，又不是坚强，既不是完全滿意，也不是完全絕望；因为不同情調的結合就构成了一种綜合的情調、一种独特的音色，或者不同的艺术品种；它本身具有特性，因之也与一切

其他艺术判然有别。从艺术的包罗万象的性质来看，从它在人类历史上所占的地位来看，我們必須承认：如果一种艺术不能以适当的調子、以滲透着同样情緒的色彩和与这些情緒不可分割的形式反映我們心灵生活的每一刹那，而且反映得象大自然那样丰富而自由，則这种艺术不仅是軟弱无能，而且是殘缺不全的。

艺术和大自然一样，其創造是那样丰富、那样变化多端，使人无法規定和預測其范圍。它們自身都包含着很多不同的要素，也包含着許多相近的要素。它們都是由物质、素质和无穷多样的形式构成的，而这些东西相互之間的制約决定着它們的长短和强弱；不論艺术和自然都借助于感情对人的心灵起着旣眞实而又捉摸不到的影响。

每种东西和另外的东西碰在一起就会取得新的性能。这时，因为周圍环境的改变，它所受的制約已不比从前了，旧的影响丢掉了，受到了新的影响，所以它就采取了新的形式和新的名称。新的关系足以产生新的現象。把艺术的本来的素质做各种不同的化合，就会象在自然界里一样，在艺术中产生新的美的現象或丑的現象，其所以有美有丑，是看它对生活所引起的是什么而定的：是諧調的統一体呢，还是充滿矛盾的結合体呢？是渾然一体的呢，还是乱七八糟的呢？

我們越是坚信宇宙万物都受着“多样統一”的支配，而人就是生活在“多样統一”之中的时候，我們就更清楚地看到它在我們自己的生活中、在我們的历史中的势力，我們就更容易看到艺术必然是多样的——这就是說它是以多种形式出現的統一体，我們就更容易克服那种吹毛求疵的不良傾向，那种一心想把它刈除的不良

倾向——就好象有些园丁一样，他們因为想筑成一个直綫的綠色籬笆，为了这个人为的形式，就不让植物好好地长，糟蹋了自然生长的茁壮的树木。在自然界里有生命的現象中，我們从来找不到精确的几何图形；那末为什么我們偏偏要把它們带到艺术里来呢？为什么要让它受直綫的約束呢，如果让它象橡树那样枝叶繁茂地长起来，不是比硬把它造作成金字塔式的杉树那样更能丰富人的想象嗎？为什么要这样操心費力地修剪和限制自然和艺术呢？这都是白費劲的！园丁只要一放下剪刀，一切就会立刻重新按它应該生长的样子生长起来的。

人和艺术之間的关系是与人和自然之間的关系恰恰相反的。人是自然的最高的、最有价值的产物，人完全处于自然的統治之下；反过来，艺术則是人自己創造的一种第二个自然一样，它对于人的关系就和人对于第一个自然的关系一样。虽說是这样，人在創造艺术时却必須符合自然原有的規律，因为他是从自然中汲取必需的素材而賦之以新的、更高的生命的。这些規律——艺术的規律保留着从它的本源带来的不可磨灭的印迹；这就是說，艺术規律和自然規律也有相同之处，因此艺术的存在并非彻底决定于人的意志，虽說它是人所創造的，是他的意图的成果，是他的感情表現，是他深思的結果。艺术发展的过程及其未来的命运不是由人来决定的，而且也不可能預先予以規定。由于来源不明的种种重要情况——好象那种使地球悬在空中的力量一样——艺术继續生存着，开着各色各样的花朵，而且象宇宙一样，在无穷的、不受任何外界影响的变化中沿着我們沒有預見到、而且永远也不能預見的目标的方向走去。如果說学者能够追溯它的过去，那末今后的

变化走向什么样的最終目标，他是完全不能預见，甚至于預感的。

天上的星座在不停地运轉；地上的生物生生灭灭，所有这一切的发生都由于一定的条件，在丰富多产的、永恒的世代交替中，时間产生了这些条件，又使它們复归于消灭。在艺术中也是这样。在艺术的偉大王国里，最丰饒、最生气勃勃的星球逐漸失去了它的光輝，逐漸冷却下来，而新的、放射着青春的光芒的星球开始自豪地在艺术的地平面上升起。无数的艺术品都已死亡，关于它們过去的生命我們只能从它們的遺骸来认識，而它們的遺骸正象大洪水以前的人类一样，看起来眞是令人惊駭不置；通过混合和杂配产生了前所未聞的新体裁，而这些体裁又經过发展，又和别的体裁混合，迎接自己的衰落，完全和动植物一样，許多品种灭亡了，新的品种取而代之。这是沒有怀疑的余地的：艺术是人的产物、是他的杰作，他把自己的全部思想感情賦予了它，也就象人是自然的产物、是自然的杰作一样——它不能逃避一切时間的創造所必然經受的变化。但无論如何它那与人类俱存的根本道理也象自然的根本道理一样，却是顚扑不破的。但是艺术也完全象自然一样，自然只能在一定时間內保持稳定不变的形式，而在永恒的交替、永恒的創造过程中，它从某些形式过渡到另外的形式，它也牵引人去創造新的东西，因为旧的东西对于不断向前进的精神来讲是衰落了、过时了、不符合于他的意图了。

人的精神是无比崇高的大自然的恩賜，其中含有永在与不在两种观念，也就是說：人的精神含有与外界五行的联系——生与死。康德最先指出人在理解这些概念时所碰到的莫名其妙的矛盾，人对这矛盾是无法理解的。这两个概念形成一个軸的相对两

极，而人本身也是繞着軸旋轉：一个观念是无始无終的存在，另一个观念是絕对的不在。人在引力的这两个点之間不断地运动着，时而倾向于这边，时而倾向于那边；在过渡到不在的念头面前，他躲閃着，同时在永存不变的念头面前，他又滿怀恐惧。人的周圍的一切无不同时是始，同时是終，死后有生，新生之前有死。尽管如此，他本能地、不可思議地对新生的东西的軟弱无力和对死的痛苦折磨滿怀反感；同时，也有一种本能的、不可思議的推动力把他推向灭亡，为了創造新生。他滿怀苦悶，好奇心激起了他的願望，由于他生来就具有的强烈的推动力，他又滿足了他的願望，他对新的願望和新的滿足感到一种不可遏制的渴求，他无以名之，但总覺得这預示着一切的变化。从这两种念头的角逐中間产生出斗爭与痛苦——这是我們任何人都推脫不了的共同必得之物。

推动人类精神輾轉于永恒与过渡之間的这两种彼此对立的力量，到处都可看到：在物理中表現为向心力和离心力，在化学中表現为构成与分解，在道德中表現为完美与堕落，在政治中表現为保守主义与改良主义。所謂天意或命运的隐在的力量暗中按低或抬高这一称盘或另一称盘，使天平保持平衡；但它在什么时候調整，却是不能預見的。牛頓說"假如向心力与离心力相等的話，它們必然会破坏宇宙的运轉，假如它們不相等，則造成混乱——它們必須由神的意志来加以控制"，敌对的原理之間的奇异的均衡，以及在人类命运中、在广闊的宇宙中所表現出来的一种不可思議的明智，使牛頓感到十分惊訝。

在不断生长但不能产生新的类型的破旧形式与使这些形式相形之下越来越显得不足的进步之間，艺术搖摆着，这里也表現了牛

頓所說的神的意志。这种隐在的力量、无形的主宰，使最不相同的原素之間保持着諧調，而且保証了我們在天才的协助之下在时間和永恒中前进。就象高卢的英雄們一样，他借着引力和斥力揮动着他們閃爍的劍；这两种力量也牵引着艺术，使它一方面走向更新、提高和改造，另一方面則又想要使它墨守陈规，拘泥于旧形式和旧方法。

当天才沒有道出魔咒时，这种两重性产生或快或慢的起伏、或多或少的进步，或相反，引起艺术和审美能力的進步。但早晚天才会把艺术带出迄今小心圈划的界限，使他的明灯照彻人类道路上的黑暗，而这盞明灯就象我們的太阳一样，它一直奔向我們的肉眼看不到、我們的智慧所不能理解的固定目标。太阳有节奏地在蒼穹中运动，从容地走到那原来仿佛象征式地命名为赫尔庫莱斯的星座的所在，赫尔庫莱斯是普罗米修斯的解放者，而普罗米修斯則是人类的化身。当太阳在天空以匀称的步伐运动的同时，人类和艺术也在走向自己的最高境界，但是步伐极不匀称，时兴时輟，时快时慢，有时象地老鼠的地下工作，有时又象老虎捕食般地猛捕急跳。

艺术发展的不平衡也使我們在它刚刚出現时难以辨識它的特点和征兆。实际上已經完成的进展，必須站在高处才能看得出来。当这种进展的完成尙在远处，象我們航行中的港灣一样，要想坚定我們继續向它前进的信心，就必須有相当的远見。这时常常会发生錯覚，不可能預先提出証据来反駁那些別人认为前进他們认为后退的怀疑論者；但是在一切比較崇高的艺术和形式中体現出来的我們的精神，它是向着更光明的无限长的一排高峰前进的，誰要

想否定或怀疑这一点，也是徒劳无功的事❶。

迫使艺术的全部或即使其中最不重要的現象停滞不动，从而根除其新生的幼芽（当然，只有完全成熟了的种籽才可能长出），这种企图也是枉然的。因为新生的幼芽无論如何不会死掉，任何亵瀆神明的手也不能阻止它們成长。

眞是惊人的矛盾：人类中間沒有任何东西是稳定不动的：无論宗教信仰、道德风俗、法律、国家政权形式、知識、审美观和我們欣賞的对象，一切都在变化，有的成为过去，另外的取而代之，这样新旧嬗递，永无休止；沒有一个国家是和另一国家一样的，沒有一个世紀是始末相同，处于同一氛圍之中的；每一代人在信念、观点、革新、思想方面都重新耕耘他們父輩所耕耘过的田地，力求作出新

❶ "如不同时依据所謂三种基本感觉（触觉、視觉、听觉）的发展历史，就不会对关于所謂艺术的三大基本种类（雕刻、繪画、音乐）的問題有比較深刻的探索。如涉及三种基本感觉的发展历史，就必然涉及它們在动物界和人类中間的发展的对照。正如触觉是首要的感觉，一切生物都借助于它辨别方向，雕塑也是各民族的首要的艺术，它在很古的时代就已經非常发达。視觉（这种能够感受甚至最弱的光的作用的奇妙能力）只是在动物界的高級阶段才出现的。但是它不太稳定，有时形成一只眼睛，有时形成一千只眼睛，但有时甚至在最高級形式的动物身上又消失了。与此相应地，繪画是在人类史上比較晚的时期才发展起来的，它采取了各种各样的形式，并且有时候突然消沉了，以后又突然涌现出来。听觉的发展更晚，已經是在最高阶段了。在最高級的軟体动物身上它只是胚胎状态，只是从魚类起才成为动物界的不可分割的属性，并且非常稳定和对称，給自己造成不多不少，刚好两个器官，一个在左，一个在右，而且以后永远不再消失。同样，眞正的音乐也只是在几百年以前才出现的，虽然它的基本法则是稳定的，但它不断地向前发展，只是象船只依凭錨一样地遵循着这些法则，它是这样追求最微妙而又最优雅的波动，因此成为奥妙的秘密了，其中所反映的不再是对现实世界的模仿，而是灵化的感觉世界了。当其它艺术已經早渡过了它們的兴盛时期，音响的王国的繁荣却正逢最新的时代，并且在这里还有許多秘密是伪装的，它們在眞正的拉达曼（即裁判者——中譯者注）的面前当然是很快就会破灭的。"——卡魯斯

的建树——那么，在永不停息的紛扰中，在时間的波濤中，在世界的不断变革——与自然界的变化相比，卽便規模較小，但同样普遍——的情况下，在我們面前許多条通向进步的道路中我們为何偏要限制在唯一的一条路上呢？为何在我們心灵的种种現象中要妨碍某一种、甚至是最純洁、光輝的現象的发展，抑止它的意向呢？

人所怀具的一切力量当中，发展的才能是最崇高的一种，它貫注在人的精神本质里，象在新建筑物中第一声欢呼所产生的回响一样，以它的"存在"从一片渾沌的蕪杂的因素中創造出一个和諧的整体，有些人恰正就是断然否认这一点！多么神奇的禀賦，多么高超的才能啊！人的无与倫比的創造力啊！不在艺术之中，又在哪里能够找到你呢？

人在生活的各个領域內都能有所作为，他发現、发明、收集、分析、联系；但只有在艺术的領域內，他才可能**創造**。只有在这里他才能够自由地在自己的思想、感情之外創造出一种物质的外壳，这个外壳既包含、同时又傳达出思想和感情的特点和內容。那么，是否就此认为艺术应当不顧及感情的起伏变化，不表現人的希望的波动，淡漠地对待他的幻想的不断变更和思想的产生与成长呢？不，一千个不！艺术无論就整体抑或部分而言，都永远是和人类一同随着时代的潮流向前发展，并且，正象时代一样，是絕不会倒退回去的！卽使有时在几个月，甚或几年的时間內都看不出变化，但推动人类和他們的生活的潮流也仍归是艺术前进的动力。艺术的变化、进步、成长和发展并不遵循某种固定的規律，它有时是潛移默化，但在多数情况下则是革命风暴席卷的結果。艺术領域內不断发生变革，这些变革的周期正象許多彗星出現的周期一样，是不

平衡和无法事先預見的，这就彻底地否定了許多主观的臆断，說什么彗星再也不会閃耀着燦烂、瑩洁的光芒繞过地球了，說它們是一去不复返了。但我們相信，彗星还可能出現，并且一定会出現的，虽然我們不能預見它們究竟在哪一天出現；也不能預見它們在天空中究竟能发出何等的光輝。

当艺术处于进步的决定阶段时，它是并不缺乏天才的。有时候，他解开种种疑竇，給世人带来莫大的启示；有时候，他却只把他听到的小儿的牙牙学語融合在响亮而充滿神奇力量的話語之中。有时，艺术象植物一样，最初只有稀疏的枝叶，然后逐漸成长，它的后起的代表人物踏着均匀的步伐逐漸趋向完美，也就是說，所有的后继者只超出他們前人一步。这种情况下的緩慢而均衡的发展使得广大群众有可能逐步提高自己的水平，尽力达到完善的境地，使翺翔于空际的灵感不断升騰。在另外的情况下，天才看起来是超越了自己的时代，陡然在精神的阶梯上一个箭步跨过了几层。結果往往要經过一段相当长的时間，社会意識才能有所体会而晋入到天才所开辟的新天地。当这个时刻尚未来到之前，天才往往得不到人們的理解和推崇。

在文学中，同样也在音乐中，这种現象都是屢見不鮮的。无論是莎士比亚、弥尔頓、塞万堤斯、卡迈斯、但丁、塔索，或是巴赫、莫扎特、格魯克、貝多芬——我們且只指出这些大家最熟悉的名字——；同时代人对他們推崇的程度都及不上后人。

音乐經常在变革，目前已用飞快的速度征服了一个又一个的高峰。在音乐領域中，天才的特点在于，他是用别人未曾用过的素材，用新的、不同于过去的方式在丰富自己的艺术。可以說，在音

乐史中，一步跨到未来的天才比在任何其它艺术史中都更为多見。他們为自己选取了一种风格，并且确信它应当盛行一时，但是，难道他們的同时代人能够不把这种风格看作是一种剧烈的、促使人們脱离那种盲目坐享傳統形式的习惯的震动嗎？可是，不管人們怎样背向着这些卓越的天才，不管嫉妒他們的人如何中伤，朋友們如何譏笑，学生們如何背弃，愚昧无知如何奚落、指責，也不管他們过着怎样痛苦而窘困的生活，——他們在临終时，終究是給后人留下了自己劳力的成果，留下了能够产生巨大影响的宝貴遺产。

后輩人将逐漸理解这些先知們的作品的风格和美。但是，在后輩之中常有这样的人，他們并未打算理解这些作品，却在运用这些作品的某些充满詩意的构思方式以及写作方法的过程中，认清了它們的价値。继之而来的广泛模仿使他們一步步地前进，不断地接近他們以前所否定的标准，直到最后，由于广泛的模仿和不断接近，他們才开始理解和贊揚那些生前卽枉然等待承认的杰出大师。事实上，听众只有在习于欣賞笔法与大师們的作品相似、卽使內容較为逊色的作品时，他們才能眞正尊崇和盛贊天才的宝貴的遺产。被新的形式所代替的陈旧形式便逐漸失去了自己的意义，在新形式中找到更适合自己一代的美学思想的新生之輩，将完全忘掉旧的形式，这样，飞跃前进的天才和蝸牛般緩緩循天才踪迹而爬行的听众之間的鴻沟便可逐漸塡平。

在我們看来，器乐作品标題性中所包含的詩意的叙述与其說是器乐枯竭、蛻化的征兆，倒不如說是我們时代发展所促成的現象，是当代艺术前进道路中必經的一步。我們絕不能設想，似乎器乐已經汲尽了所有的大小源泉，已經用尽了一切可运用的手段，

因而必定要采取复杂的艺术表現手法，必定要借助于煩瑣的描写，才能掩飾它的老朽无能。在某些不为大家所熟悉的形式的形成过程中，由于它們具有动人的魔力，便逐漸为艺术家和广大听众中有見地的人所承认。艺术家漸漸在自己的創作中运用它們，而广大听众也接受了它們，虽然并不能一眼窺出它們具有的优点与缺点；在列举出这些作品之后，也不会对它們的生命力和它們所能产生的影响作出最終的結論。尽管如此，如果人們不考虑到它們是怎样产生的、它們主要的思想是什么、它們具有多大的意义、它們的发展方向如何，这一些問題而对天才的作品表示出将来会令人慚愧的輕視，并且否定了这种或那种艺术进一步发展的权利，甚至径直把它看作是衰亡时代的后裔，这就是一种吹毛求疵和漠不关心的表現。

我們无論如何也不願否认黑格尔的一个极其重要的、支持标題性的見解，即使有人向我們証明，恰恰是許多偉大的思想家也把促使艺术衰亡的病态形式当作适于各种发展情况的优良手段，我們也不願否认黑格尔的这个見解；不論人們是否同意这些思想家的学說，他們对这些思想家所創造的巨大精神財富都是拜服的。看来，黑格尔早已預料到，当眞正能够理解并能正确評价标題性的人逐漸增多时，标題性定会成为器乐发展的主要泉源。他在《美学》一书（书中任何一个受其时代限制而产生的錯誤观念都无損于它的直观的正确性）专論音乐一章的結尾中写道：

“諳悉乐音和乐器的內部关系的人都喜爱和声精巧、旋律錯綜、形式多样的器乐音乐；他把整个身心都沉浸在純粹的音乐中，他力图把自己所听到的和知道的規律和法則联系起来，以便彻底

領悟并正确估价作者嘔心瀝血創造出来的作品，虽然艺术家独特、新穎的創造性常会使人——卽使是一个內行——感到无从理解，假如他还不习慣某种程序和变化的話。音乐及其爱好者之間的这种完全“一致”是极为少見的，听者往往立刻产生填充（Заполнение）这种看来毫无意义的音的运动的願望，想找出理解乐曲进一步发展的精神支点、找出更为清晰的印象和他所熟悉的內容，以便在心中产生共鳴。这样，音乐对他来說便成为一种象征，因为，在力求捕捉它的思想时，他面临的是許多飞馳而过并充滿难解之謎的問題，这些問題他往往不能立刻找到答案，而且它們往往能用多种方法来解决。”

我們不能同意黑格尔的“艺术家”对某些体裁感到滿意，而“听众”却感到过分枯燥这一观点，原因只是在于打算改变这一观点，把它說得絕对些罢了。和黑格尔相反，我們确信，艺术家比爱好者更加要求“容器”，换言之，卽形式具有丰富的感情內容。只有在这个“容器”充滿了感情內容时，它对于艺术家来說才是有意义的。我們确信，无論艺术家或是評論家——一个在創作中，一个在批評中——如果只是寻求巧妙的布局、新奇的織体和复杂的結构，只是追求数学計算般的万花筒式的变化和相互間的銜接，那么，就会使音乐变成僵死的文字，这样做的人就如同那些在印度和波斯詩歌的芳香花圃中唯独对語言和語法感覚兴趣的人一样，他們只知贊叹文字的华美和詩的結构的严謹，而无視詩的涵意，詩中丰富的思想和形象以及詩篇前后的呼应，更不用說詩中所歌頌的对象和它們的历史內容了。

我們完全不打算否认哲学、地质学以及化学分析、物理实驗、

語法研究等等的益处——但它們都属于科学的范畴，它們不是艺术。一切艺术都是开在枝叶繁茂的知識之树上的鮮艳的花朵，而这棵知識之树的根則是深不可測的。必須把这种或那种艺术的材料和本质加以区别，因为它們是构成这种或那种艺术的条件。同时，要在认清它們的特点以后，使它們听从自己的掌握，而由此产生的极为明显的效果絲毫也不会混淆科学与艺术的界限，不会混淆前者的研究过程与后者的創造性。人旣应当研究自然，又应当研究艺术，但仅仅如此还不能确定人对这二者的关系。作为上述关系之重要因素的这种研究工作，实质上是准备性的行动。自然与艺术都是为了滿足人的願望的。当他从自然界汲取到非凡的和声时，他应当把自己心灵的旋律和呼吸都注入艺术之中。

仅仅是技巧华美的作品，虽然时常能使接近它的人——艺术家、音乐教师和行家們——感到兴趣，但毕竟不会越出艺术王国的門坎的。如果它不具有神奇的灵感的火花、如果它不具有盎然的詩意，那么，社会就不会把它看作眞正存在的作品，它就永远不会被世界人民看作是他們心目中所珍爱的瓌宝。它只在艺术处于停滞状态时才有机会流傳。当艺术一旦冲破藩籬，当艺术家从以往的实踐中找到了新的方式、方法以后，这类作品就会立刻失掉自己的一切意义，至多不过在历史上留下一个痕迹，成为一个历史文件而已。至于說到眞正的艺术作品，它們将永远保持着生命力，世世代代地流傳下去。由于这些艺术作品里貫注着人类心灵的重要本质，它們将能經受住一切革命的考驗。

如果說器乐是一个高峰，是我們时代艺术中自由而独立的一支，那么，可能这只是因为它善于表达某种能引起听众共鳴感

情；听众的心灵被它們所吸引，他們的理智同时随着邏輯的发展而发展，这邏輯发展和他内心的感受又是完全一致的；也可能因为，器乐使我們的“自我”异常滿足于种种强烈的或是逐漸进逼的印象，从而沉入一种平凡人所不能测知的状态，我們常把这种状态說成是“沉浸于冥想世界”，或者象黑格尔所說的是“灵魂的解放”。事实上，我們的心灵会感觉到，从物质的羈絆中解脫出来以后，它将是自由而毫无約束的，它将沉浸在无边的感情的海洋中。一切具有音乐天賦的人——如果不是一定如此，也至少是大抵如此——都能接受作者力图通过器乐作品向听众表达出的各种印象；同时也能理解它們所包含的激情，正象能理解調的轉換一样。既然有人願意一任自己的幻想馳騁，使这些激情注入新的形象，他对作曲家想在乐曲中注入的感情当然也就不会感到失望。这样看来，根据音乐家在听者身上造成的情緒来評論音乐家是最为公正的了。

但是，在音之詩人和普通音乐家之間却有极大的区别。当前者想要表达自己的印象和心灵的感受时，他把它們再現于音乐之中，而后者只不过是根据傳統所肯定的某些规則去排列、配合、連接声音罢了，尽管他能順利地解决一系列技术上的难题，但結果至多不过是得到一些新的、大胆的、不一般的、复杂的声音的組合而已❶。但是，由于他沒有向人們傳达出自己的悲哀和快乐、抑郁的

---

❶ 我們将再一次援引黑格尔的話，这些話中提出并解决了許多音乐上的重要問題，它們显然是根据一种敏銳的直觉說出来的。天才人物身上常常可以见到这种直觉，当他們把注意力轉向与他們的日常研究工作并无直接关系的对象时，这种直觉很少象卖弄心机那样坑害他們。他說："我們有时一方面不由自主地被淳朴的声音和話語（无論它們的涵意如何）所感动，另一方面又臆测

思念和火热的希望，因此大家对他就将十分淡漠，他只能引起懂得他的专业技巧的人的兴趣。其余的人都将对他的作品下一个"枯燥"的批語，将它們盖棺論定，因为这"枯燥"二字的意思即是說他的作品毫不反映生活，他的作品里沒有血肉，它們不能点燃起热情的火焰，它們只是几个不相关連的部分的簡单堆积和結合，就象学

地探索旋律与和声的发展路綫，而这种发展往往并不能触动和吸引我們的心。我們常常会对音乐作这种純理智的分析，甚至当艺术作品中除了匠艺品（虽然其技巧熟练）的处理手法外別无其它引人之处时，我們也会这样"……"作曲家經常是在自己的作品中注入一定的內在思想，一定的內容，这些思想和內容又都是产生自他的想象或感触、产生自想象或感触的个別而孤立的发展，但有时候他却并不注重內容，而相反，只着意于音乐的形式或結构的灵巧。因此音乐作品有时就容易变成一种毫无思想、感情之物，变成肤浅的、紛乱的、无意义的东西了。我們看到，这种空洞性往往并不是年青、无經驗所致。許多有才能的作曲家都免不了这种空洞性，終其一生都是一个无所建树的人。只有当作曲家把视野扩大到所有的方面，他才能够取得巨大的成就。也就是說，既要有深刻的內容，又注意乐曲的結构，而在后一点上完全决定于作曲家本人，决定于他是否注意旋律或和声的精湛与多样、注重性格化因素，决定于他是否能把这一切因素都熔为一炉……我已經說过，在所有的艺术中，音乐是最最可以不受文字約束的，它甚至可以沒有一定的內容，依靠本身——即不超出純音响范畴的对比、冲突、矛盾和协調即可自立。但这种音乐是空洞的，沒有意义的，因而也就不能算作是艺术，因为它不具有一切艺术的最主要的特点——精神內容和表现力。音乐之眞正成为艺术，必須是通过感人的音响和丰富的形式表现出一定的精神內容，不管这种內容是否能够用文字来說明，并且应該不受任何約束，让人直接从音响、和声結构、旋律特性就能理解。"

不論人們在反駁黑格尔的意见时怎样反复指出，說他并不具有足够广泛的音乐知識，但我們总能看出，他的許多见解都是十分中肯的，是和一般的见解相一致的。此外，他常常謙虛地承认自己的不足，他在这一点上完全可以做一般小人物的榜样。他也感到惋惜，因为他深入研究音乐的願望沒有得到足够的支持。"一方面"，他說"为了更深刻、更确切地理解音乐，必須有比較扎实的音乐理論知識，而且对音乐作品的理解，絕不能象我现在这样，或者只象我所达到的这样；因为现在由于上述原因，无論是从內行或是职业音乐家們——特别是后者，往往更沒有见地——口中都听不到有关这方面的肯定而透彻的意见"。

者們在生物实验中剔除出去的渣滓一样，它們实际上已被摈弃在艺术王国的大門之外。事物之理毕竟是可惊的：只有音乐詩人能够打破一切妨碍他思想的束縛，扩展自己的艺术天地。

必要时，天才大师万能的手

将要打破形式的藩籬

一个仅仅是以音乐为职业的作曲家，一个仅仅把注意力放在素材的形式方面并以此为主要支柱的作曲家，是不可能創造出新的形式，或者給音乐添上新的力量的，因为他心中并沒有寻求新方式的願望、沒有脫頴而出的热情；因此只有把形式当作表达的手段、当作語言，使形式符合于思想要求的人，才有能力丰富形式、发展形式、賦予形式以更大 灵活性。相反，形式主义者则只能在模仿前人的情况下，运用或稍事发展、調整和改动这些形式，而无力創造出更好、更合理的形式。

标題的任务不外是事先向听众揭示出促使作曲家写作这个或那个作品时的內在动机，以及作曲家力图在作品中表达的思想。虽然，在作品写成以后列出标題，借以解释器乐作品的感情內容这一作法是幼稚的，而且往往是枉費心机的，因为在这种情况下文字必然会减低音乐的魔力，削弱它的感情，破坏心灵活动的精細的网紋，因为作者不是用語言、形象或思想来表达这些心灵活动的，——但天才大师們毕竟还是自己作品的主人，他永远是在一定印象的影响下写出这些作品，而后又打算使这些印象深入听众的心灵的。

一般說来，純交响乐的作者往往把人引入一个理想的境界，并让人发揮自己的幻想，使这个境界变得更加美妙。在这种情况下，最有害的是把我們想象中的画面或思想强加于人。让每个人都

默然滿足于那些只可意会、不可言傳的启示和形象吧。至于說到力图描写出自己心中蘊蓄已久的形象和自己內心活动的交响乐詩人，那么，他为何不能通过标題而得到人們完全的理解呢？

三

如果音乐幷未趋于衰亡，如果它从巴列斯特里那时代以来的神速进步和从上世紀末以来的輝煌成就沒有把它导向隐蔽的发展极限，那么，我們大可认为，現阶段的标題交响音乐即将具有坚实的基础，即将取得清唱剧和大合唱过去所有的同等的意义，而且，从許多方面来看，标題交响音乐必取清唱剧与大合唱的地位而代之，因为标題交响音乐已經成为当代艺术的典范，而后者則只是过去时代艺术的典范。

許多卓越的大师已經把清唱剧和大合唱引到了极盛时期，后来者已經很难取得更高的成就。正因为如此，再加上一些其它的原因——我們不打算在这里一一列举——，清唱剧和大合唱已經不能象在亨德尔那个时代一样令人傾倒了，在亨德尔时代它們簡直就象童話中的神馬一样馳騁于乐坛之上。虽然清唱剧和大合唱中人物的出場和对話可能使人覺得它們与戏剧相似，和戏剧有亲属关系，但这种相似和亲属关系却是外表上的，只要稍加注意，就能发現它們在結构上的区别了。在清唱剧和大合唱中可以明显地感到，与其說它們缺乏戏剧場面，倒不如說是缺乏感情和性格的剧烈冲突、缺乏事件的曲折性和連續性，因此，我們就根本不会怀疑它們和戏剧之間具有某种亲属关系，而且我們打算否认它們之間具

有任何亲属关系；我們认为，在这些形式中，音乐更接近于古希腊罗馬的史詩，而远于戏剧，正因为如此，它們才能恰如其分地表現出史詩中的基本特点。同史詩一样，大合唱和清唱剧都与戏剧演出沒有任何共同之处，除了与情节有关、或与情节发展有关的对話是个例外。同时，清唱剧与大合唱都同史詩一样具有描写性。描写性是它們共有的一种自然的、基本的特点。情节和人物的对話在二者之中都起着同样的作用，人們得到的印象也几乎是一样，即这是一种用庄严的声調娓娓而談的崇高的事件，而且在这个叙述中必有一部分是歌頌一个盖世无双的英雄的。

勿庸置疑，大合唱和清唱剧正是音乐中的史詩，而史詩在音乐中、在詩的領域中都已是最发达、最完美的形式。哪一种音乐形式最接近詩歌領域中的史詩呢？如果有人把这个問題当作一个沒有解决的問題，如果有人把这个問題提到学术会議上去討論，那么，我們相信，除了亨德尔留給我們的《以色列》、《参孙》、《犹大・麦卡白》、《弥賽亚》、《亚历山大庆典》，巴赫的《馬太受难曲》，海頓的《創世紀》，門德尔松的《保尔》和《伊里亚》以外，我們是不可能在别处找到更接近于史詩的形式的。

标題能够賦予器乐以各种各样性格上的細微色彩，这种种色彩几乎就和各种不同的詩歌形式所表現的一样。标題賦予器乐以頌歌、酒神祭歌或哀歌——一言以蔽之，即一切抒情詩体的性质。甚至在器乐早已表达出这些体裁所具有的各种情緒时，它仍旧能够通过明确规定的情节显示出新的、非凡的优点，因为思想是接近的，形式是相似的，只要把充满詩意的画面或图案加以分解、綜合、貫串或溶汇即可。此外，标題音乐还可能成为前所未有的、善于表

現現代人物感情变化的一种詩(在音乐方面)的对应物——我們指的是对話形式的长詩,它比史詩更加难于进行改編。

我們认为,那些不是在戏剧、而是在詩歌或其它文艺形式中生根、发展的形象,那些因此和戏剧有着不同的发生、发展过程的形象,除了用硬行勉强的手段以外,就无法把它們搬上舞台。但是古典史詩的主題比現代詩歌的主題更易于接受戏剧处理,这些現代詩我們暫且称之为“哲理詩”,其中最出色的一部无疑是歌德的《浮士德》。能够和它并列的是拜倫的《該隐》和《曼弗雷德》,或是密茨凱維支的《先人祭》——它們都是“哲理詩”的不朽的典范。

在上述第一种形式中,即在古典詩歌中,不适合戏剧处理的不是人物,而是情节。这里会遇到許多困难,而且是极大的困难,但也許正因为如此,才更能显示天才的光輝。而在第二种形式中,人物則不适合于舞台的条件,他們具有着各式各样的感情,这些感情是如此崇高而深刻,对于广大的观众来說,即或不是完全不能理解,至少也是十分生疏的。

在史詩中,特别是在它的最高典范——荷馬的史詩中,主要是表現一个具有人类一切美德的英雄的偉大业績,而在这个英雄身边又有許多由种种情节烘托出的其它人物的形象,一般說来,这些形象愈多,情节愈是曲折,整个作品就显得愈是卓絕。这些形象所費的笔墨很少,他們的性格由他們的行动和对話表現出来,而不靠煩瑣的細节描写。他們自然的、并不复杂的感情斗爭都不超越一般常理的范圍。神奇性既和人的意志相冲突,又往往駕凌于人的意志之上,好象从外面約制着他的自然力一样。对大自然的描写也充滿了鮮明的色彩,使人产生一种象是对超自然力或特殊場面

的惊异感。

相反，現代史詩与其說是描写自然，不如說是歌頌自然。其中揭示出我們心灵和自然之間的內在联系。它不再是一个对象，它作为一个登場人物参加到事件中来，用自己的事例使人折服，和人們交換自己的印象，撫慰人們的心灵，把人們引入幻想的境界。这类行动和事件便往往会失去其本身的意义，着墨不多的人物形象也在减少。神奇的場面被幻想的場面所代替。被重新安排的紧張、激烈的情节往往不受或然率規律的約束，而带有象征的意义和神話的色彩。超自然物不再以其威势滲入人类利益的斗爭之中。它們已經十足成为希望与热情的体現，只作为一个具有运动形式的自我而出現。史詩的基础与目的不再是描写英雄的业績，而是表現主宰着英雄心灵的激情。英雄想些什么比英雄做了些什么更为重要。因此只要根据几件事实，就能确定，感情給了他什么样的影响，以及哪种感情在他心中占着主导的地位。对話在这时就必須变成独白。

这时英雄仍是被歌頌的对象，但却不是由于他的历險和他的英雄行为。这个英雄也不会是一个因为具有非凡的气概而可能成为典范的人。相反，当代英雄的性格常常是极端罕見、极端反常并与人的感情极端疏远的。上述这些傾向的产生，以及他們如何在火舌中升入天国，他們的被射穿的心又如何閃耀着光輝，这一切都細致入微地描写出来了。如果古代史詩表現出一个常态下的人，使我們贊美他的正直而絲毫不苟的性格，以及他的深刻的內心世界，那么，浪漫史詩——我們不妨这样来称呼現代史詩——就只是企图表現特殊的現象，夸張地表現英雄，使他們远远高出于人的常

性，这样的英雄是极不平凡的，他們充滿了热情和活力，絕非一般人所能比拟；他們的生活充滿了风險，他們的心灵比其它人的心灵更富于同情。他們有着巨大的吸引人的魔力，因为在一般人看来，这些英雄的理想正体現着他們心中类似的、蒙朧而自然的要求，因此这些英雄便能为一般人所理解。

这些作品最美妙、最輝煌之处就在于，它們再好不过地表現了一顆巨大心灵中的澎湃、深邃、往往又带着一些叛逆性的感情。

虽然这些詩有着一些重要差别，但我們仍要将它們的形式加以对比，并且把它們都称为史詩，因为它們之間有着共同的特点，我們认为这个共同的特点具有很大的意义，比形式和篇幅的意义重大得多。这两种形式都是量少而质精的，由于出自天才艺术家之手而具有鮮明的特色，它們便成为时代精神与人民精神的生动反映，它們是产生于人民，并且又是属于人民的。古希腊罗馬的史詩使我們看到它那典型的、雕塑般的刻划手法。远古时代的人民和他們的风俗、文化、国家生活以及一切其它方面都鮮明地反映在史詩之中，使我們覚得历历如繪。但是，現在，当各民族之間的性格特点、当劳动者与基督教文化之間的距离日趋接近时，詩人自然会感到他是在受着时代意識与人民意識的支配。他也象歌德和拜倫一样描写这种感覚，他們为他提出的形象，只从它的外表（如果可以这样說的話）就能識别其国籍，同时，他力图在这方面树立起鼓舞欧洲各国当代人的理想。音乐要把自己的声音和当代人的精神活动的新現象联結在一起，我們有什么理由夺去它的这个权利呢？

在文学方面，現在誰也不否认，歌德和拜倫有权創造哲理詩，

并有权将它引入文学的一般領域，以便描述涉及內心活动的重大事件。这些重大事件的幼芽象发酵酶一样深入所有时代以及所有人民的心中，現在，当它轉而涉及个别人物的命运时，从它在精神方面的局限性就已經能够明显地看到，那是必定要遭到失败的。誰也不会反对这样的看法，即这些天才笔下的英雄实际上是一些特出的人物，就象童話中神奇的树木一样，无論外界条件如何，这些树开出的花不是具有足以毁灭自己的剧毒，就是成为天堂的圣果，而圣果的汁液，能象长生不老葯一样，使痛苦、絕望的人重新向往生命。难道音乐不能成为人人都运用的語言嗎？难道音乐无法表現他們的形成和发展嗎？无法表現他們欣欣向荣或是日趋沒落的生活、他們病态的冲动和叛逆的力量以及他們平靜或是悲壮的死亡嗎？也許，音乐能和戏剧一样表現出这一切吧？未必如此。甚至文学都无法表現出只有舞台上才能表現出的热情，它們自始至終的曲折发展过程应当从往日的漩渦中去探测。內心世界的种种活动将会引起人們更大的兴趣，表明与外界关系的活动則将退居次要的地位。也許，对于表現这类題材来讲，属于純音乐的交响曲是更加适合的吧？我們感到怀疑，因为交响曲既然缺乏任何使听众理解的論証，它的独立的风格和題材的风格之間的斗爭看来就会令人十分厌煩。作曲家不可能只把我們的幻想引进人的一般思想的境界，他如果不向我們指出他为自己选定的独特的道路，那就只会把听众引入迷途。当他运用标題时，事情就完全两样了。有了标題，他就能指出自己思想发展的方向，以及他选題材的观点了。

在这种情况下，标題逐漸成为不可缺少的东西，它之滲入音乐艺术的最高領域也就是完全应当的。我們絲毫不必怀疑，音乐是

能够再現出当代詩歌巨著中的光輝形象的。

此外，由于音乐和文学有着不可分割的內在联系，依靠这种联系并运用这种联系，音乐便能达到人的思想、感情、意志、願望所交織成的一个焦点，这些思想、感情、意志和願望主要是引人去探寻和认識我們时代一切不幸和謬誤的根源。我們可以看到，其它艺术也互相竞爭着力图表現并滿足我們时代的风尙、希望和要求；这使我們相信，标題之进入音乐，犹如朗誦之进入歌劇，是一件必然的事。标題和朗誦尽管会碰到阻碍和約束，它們終究能够順利发展，显示出自己的威力。它們已經成为我們社会生活和精神教养中必不可少的东西，它們迟早会踏出一条路来。用标題来补充說明器乐作品內容的习慣已經深入听众之中，甚至音乐家們都不再反对它，把它看成为一种不可改变的东西，看成为 Paits accomplis（既成事实）了。为了証实这一点，我們在下面要引用一位作家的話（这位作家的話我們以前也曾引用过）。“好的器乐作品”他說，“往往不能象歌劇那样得到广大听众的賞識，因为眞正能够欣賞器乐作品的人，必須对它有深刻的理解，并具备一定的听覚习慣和領悟的能力。对于广大的听众来說，色彩——这也就是表現力，因为听众不都能想象出抽象的构思，而預測出（不論是哪一类出色的听众）的这种能力是不可能的——听众永远根据标題去理解交响乐、四重奏以及其它形式的器乐作品，这些标題往往是在演奏的当时根据音乐的庄严、活泼、激动、欢快、柔和或是忧郁的性质来确定的。多数听众就是运用这种方法来把器乐作品和一定的思想感情联系在一起；他們把它想象成两种相互冲突的行动，就象一个自我矛盾的个人一样。我这里指的只是有較高教养的人，对于多数人、

甚至是絕大多数人来說，器乐作品如果不是一个枯燥、恼人的謎，也至多只能給他以純粹精神上的快感。对于后面这些人来說，器乐作品就既无色彩、又无表現力，而我，說实話，就眞不知道他們能在器乐中找到些什么了。"❶

这些話証明，必須大胆承认已經存在的事实，保証器乐更加自由地发展，帮它排除面前的障碍，让这股强大的力量今后不是隐秘地、而是公开地确立自己的地位；并一步步以輝煌的成就来增添自己的荣誉。

很久以前文字就进入了歌曲，这便确定了音乐与文学或 quasi（近似）文学的作品之間的联系。現在的傾向是使它們溶合在一起，这就比过去一切时代都更完美。音乐杰作与文学杰作之間的結合愈来愈頻繁了。試問，在这种情况下，在音乐已經取得了高度发展的現阶段，这种显然是由当代思潮所决定的溶合以及它与詩歌的联系，难道会产生有害的后果嗎？音乐早就与索福克勒斯的悲剧和宾达尔❷的頌詩有着不可分割的联系，今天又有什么根据要惧怕与文学的溶合呢？——纵使这种溶合与以前有所不同，但至少也是相近的。并且文学又是淵源悠久的寄托灵感的形式，音乐为什么不能和天才作家們——如但丁或莎士比亚——的作品溶合在一起呢？正是在这里，在新的詩歌領域中，有丰富的宝藏等着勇敢的人去开发。但应該記住，守卫这些宝藏的是一些山中的妖魔，他們会向接近这些宝藏的人放出烟和火，这些烟和火就象伏尔泰比之为煤的誹謗一样，它即使不把人燃成灰烬，至少也会把人熏得通

❶ 费蒂斯語。

❷ 宾达尔（公元前 520—442），古希腊詩人。——中譯注者

体烏黑；这些妖魔还会用种种手段来对付这些寻找宝藏的人，欺騙他們、窒息他們、以至把他們整个消灭。

不幸，我們必須承认，眞正的音乐家和职业的音乐家之間有着潛藏的、不可調和的、久已存在的敌意。后者象旧約中的法利賽人一样，把清規戒律視为高于他們生命的东西。他們不能理解新約中的那种爱情、那种心灵的渴望、那种理想以及对一切形式的美好事物热烈追求的精神。他們在畏惧中度日，他們只知畏惧，而且宣揚畏惧心理，畏惧——这是一种什么样的畏惧啊，如果是畏惧神力倒还罢了——成了他們全部才智的表現。他們謹小愼微地恪守着某些人的僵死的敎条，而那些人的內心感覚却从来沒有提醒他們，遵守誓言就靠打破迷信，不作供坛上的牺牲。他們的智慧在于爭論不休，在于解釋某种規律时无謂地糾纏于种种細节。他們不理解，对于尊敬老一輩的大师們来說，重要的是在他們的創作中寻找出发展的新因素，而不是奴隶般地、不假思索地仿效前人留下来的形式，这些形式所具有的光和热可能早就已經散尽了。

相反，眞正的音乐家会給他們的前輩博得更大的荣誉，他們认为前人創造的形式已經固定了，模仿它們只会停步不前。他們并不打算坐享偉大前人們所創造的成果，他們希望继續前人的劳动，象前人一样进行創造，为新的思想創造新的形式，就象为新酒制造新罈一样。

学院派对一切不同于傳統标准、不循規蹈矩、沒有根据咒文公式以及与敎条不合的現象都抱着敌視的态度，柏辽兹的活动一开始就受到了这种敌視，象面临着一座难以攻破的工事那样。任何一个願意随着当代艺术潮流一同前进的艺术家，都注定要領受显

赫或并不十分显赫的教授們，还有巴黎音乐学院院长大人的“恩澤”——他几乎是經常出席柏辽兹的音乐会，据他說，是为了探索“不应当怎样写”，——而研究这位大师的总譜，却正是为了知道，現在人們怎样写以及“应当怎样写”。

即使是那些所謂經典作家和保守派有时也不免要运用他暗中听到的柏辽兹作品中的思想与效果，甚至被迫承认柏辽兹确实具有“配器的天才”，承认他的作品有“灵活的和声結构”。但他們一口否认，他之所以能在配器和和声手法方面表現出自己的天才，正是因为他是我們前面提过的稀有的艺术家之一；正是这些稀有的艺术家們自由表达了自己的感情，多方面地揭示了自我的內心世界，丰富并发展着音乐形式，使其更加灵活。他的敌人們滿含妬意的虛伪在于他們从他那里学到了許多，却昧着良心不願作任何的补报，他們暗自从他那里拔了許多羽毛来装飾自己，却公然在大庭广众中詆毁他們現在模仿不好、将来也模仿不好的一切。我們知道有許多人都瘋狂地攻击柏辽兹，但他們的那些稍好的作品都是模仿他写成的，如果抽去那些模仿的部分，这些作品就不过是一些可怜的殘廢儿。我們再重复一次：在他們看来，对形式的特殊处理是一种不可寬恕的錯誤，他們认为这正是柏辽兹的罪状之一——但在这一点上，他們还可以让步，甚至还可以承认，柏辽兹运用新方法是对艺术的貢献，——但是，对于柏辽兹把形式看作次于內容的东西这一点，对于他不象他們一样为形式而形式这一点，对于他既是詩人又是思想家这一点，他們是决不願寬恕的。

我們上面提到的音乐与文学的联系，正愈来愈紧密、愈来愈快地发展着，而且，不管職业音乐家与職业文学家們如何强烈反对，

这种联系却是愈来愈深广。音乐家們和文学家們都同样激烈地反对这种联系。后者——文学家們妬忌的是，他們的創作成果进入了一个新的領域，在这个領域中，它的价值已經不象他們原先賦予它的一样，它有了新的意义；而前者担忧的是，他們的王国中有新的成分滲入，他們不知道該把它們怎么办。音乐詩人腹背受敌，不得不同时和两个敌人作斗爭，他們感到无能为力，但現实給了他們力量。因为承认也好，否认也好，实际的情况是：这两种艺术已經比以前任何时候都更为接近并将日益紧密地結合在一起。

艺术有着无穷无尽的形式，人的內心活动和印象不論有多少，它都能够体現。有許多种性格和感情，只有通过戏剧艺术才能表現得完美；但也有种种性格和感情，并不一定要受舞台的約束和限制。柏辽兹感到了这一点。音乐在許多世紀中都只是在宗教的范圍內发展，很少有几部作品能傳到外界去；但它后来終于进入了剧場，并且一反过去的情况，把剧場当作自己发展的主要場所，它开始面向大众，使人人都能在任何一种音乐体裁中认識到它的美。有一段时間，几乎沒有任何一个音乐家对自己能否写作戏剧音乐这一点产生过疑虑。看来，所有进入音乐天地的人都有权力、有能力、并且必須写出一定数量的大型或小型的浪漫歌剧或喜歌剧。大家互相竞賽着，爭相走上为一切音乐家所敞开的舞台。当戏台尚未搭稳，有的人就匍匐在上面爬行，有的人就在绳索上面跳舞，也有的人把棍子当作平衡杆，为了保持平衡而时时撞上别人的脑袋，有人則在自己脚上套上金溜冰鞋，好让那些老弱的可怜虫远远落在自己的后面。

他們当中只有少数不忘古代天使的人才有能够飞翔的羽

翼——宝貴的天赋，具有这种与生俱来的天賦才能的人即使有时不是前进得很快，最后也总能达到頂峰。虽然这样的天才在戏剧音乐中——正象在其它領域中一样——只占极少数，但他們能够使追随他們的人达到他們的水平，看来，人們現在都应該給自己提出这样一个問題——慫恿他們也加入这場混战的义务感难道不是一种偏見嗎？那些企望着更高的荣誉，而不满足于一紙定期取款单、一頂鍍金的紙王冠的人，那些不願为爭夺一束光彩夺目的紙花而去冲鋒陷陣的人，必然会自問：难道他們生来就注定要把自己的力量揮注在这个事业上、这場障碍賽上嗎？难道他們的才能不能使他們达到更高的境界嗎？难道他們的才能不能在清規戒律少些的天地中发展嗎？他們自由馳騁的幻想不会再造出一个迷人的阿兰基达島❶，去开辟一个新天地，让海洋和天空的研究者們去寻覓嗎？我們深信，并非所有的天才都能得心应手地运用舞台，这时他就必然会創造出适合于他所要求的形式。

把一种新因素引进器乐、并使这种新因素和器乐有机地結成一体，这种极为普遍的意向使許多人覚得是荒謬的，說得重一点是褻瀆的行为；这种因素凭借預先提供的目标限制了感情的自然流露，促使作曲家追求詩意的概念，并以优异的形式表現出来，同时要求听众不仅把注意力放在音乐的織体上面，还放在音乐描写和音乐发展的思想上面。在这个流派的主要代表者柏辽兹的面前，他們怎能不感到焦头烂額呢？他們又怎能不暴跳如雷呢，当他們看到，他沿着这个方向已經走得很远，以致在历来无个性的交响乐体

❶ 古希腊传說中的大島。——中譯者注

裁中引进了象征的音响，象是真实的人的声音一样；他敢于在交响曲中注入新的、前所未有的意趣，用新的因素使交响曲更为生动引人；他不滿足于在交响曲中只表現常人的悲哀和期望，而是要交响乐象焦点一样，集中表現出某一个人以至全人类心灵中的一切变化和激情；他善于用多种手段和可能性来揭示一个特定的个人的热情和感受。

听众之所以反对标題，常常是由于担心它会破坏了主观理解的乐趣。在那些从器乐作品中既探索音乐內容，又寻求詩意的人們当中，这种乐趣永远是不受任何其它事物約束的，永远是主观的，因此他們觉得，如果今后他們对音乐的想象必須限制在輪廓早已完全确定的場景中，如果今后必須严格按照作者的意图去理解种种形象，那末，他們的主观理解就将遭到損害，他們的想象力也会受到束縛。

对于充滿詩意的心灵来說，純器乐給与的印象和古希腊罗馬的雕塑給与的印象几乎是一样的。而雕塑正象器乐一样，与其說是激发人們某些內心情感的一种形式，不如說是这些形象所代表的人、他們的名字就标注在雕象上，他們是思想的象征表現。例如，尼奥巴[1]这个形象，就不是某一个不幸的妇女的形象，而是最大苦痛的最突出的表現。他們在波里基姆尼亚身上不只看到一个仅由她的語言和动作表現出的人；在他們看来，她在更大程度上是

[1] 尼奥巴，古代神話中底比斯国王阿姆菲昂的妻子，丹塔尔的女儿。据神話传說：尼奥巴因有12个（或14个）孩子而自豪，她曾嘲笑萊托女神（萊托女神只有两个孩子——阿波罗与阿泰米斯），萊托为了懲罰她的嘲笑，命令阿波罗与阿泰米斯用箭射死尼奥巴所有的孩子，尼奥巴自己則变成一块流泪的岩石。——中譯者注

美、和諧与魅力的化身，是迷人的、柔和的、充滿自信的力量的体現，她的全部的美都集中表現在她的目光之中。密納发[1]在他們看来也不仅是一个藍眼睛的女神，——叡智的奥德赛的佑护者，而是人类精神力量的崇高象征，她既用理智判断，又用心灵感受，她虽然有着种种权力，并且掌握着一切战爭的工具，但她却是爱和平的；她手中虽然握着盾和矛，但她給人的最好礼物却是象征着和平的橄欖树枝；她虽然十分威武，但是笑容可掬，举止安詳。

当代艺术中最偉大的作品之一——在瓦加納的拉烏赫[2]的«胜利女神»可以作为雕塑品中象征作用的光輝典范。在古代，胜利女神被奉为天神，她們把胜利的标志交給胜利者并把月桂冠戴在他的头上。甚至她們当中最富于人性的也不能越出这种概念的界限，我們指的是那个把月桂冠交給胜利者的女神，她的臉上充滿了忧愁和同情，好象她亲身經历过英雄的种种苦难和巨大的牺牲一样。拉烏赫的«胜利女神»却完全不是这样。虽然其中每一个塑象都算是体現了人們在不同情况下功成业就的感情，但也表現出了每一个胜利者的不同心情。如果我們这样看，那么，每一个塑象都显然是表現英雄因胜利而无比激动时的各种瞬間的心理活动的。

拉烏赫的«胜利女神»(由六个塑象組成)是那样光彩夺目，人們只消看上一眼，立刻就会感到一种无法用笔墨形容的激动，每个人的心弦都不禁要为之震撼。如果我們一一細看，那么这位雕塑詩人变换形象的用意就十分容易理解了，他就是用这样的方法

[1] 希腊神話中的战神，同时又是各种职业和艺术的保护者。——中譯者注

[2] 拉烏赫(Ch. Rauch, 1777—1857)，卓越的德国雕刻家。——中譯者注

来丰富自己的主題的。

第一个胜利女神[1]显然是表現胜利場面的。她整个的形象表現出英雄在听到胜利訊息的一刹那間的激动，这种激动，除了无以名状的欣喜之外，不带有其他感受，除了意識到成功以外，他脑中沒有其他任何明确的意念。"我……我胜利了！"他纵情高呼，感到自己充滿了力量，他抓住棕櫚冠，把它戴在自己的头上。

第二个女神坐着，带着一种平静、沉思的神态。好象英雄在受冠以后，手中拿着桂冠，在那里暗自思忖：桂冠究竟属于誰呢？这个形象表現出英雄在考虑如何大公无私地对战斗参加者論功行賞，撫邮有加，从而巩固其功业。

第三个女神悒郁地思索着，她低着头，好象是不堪桂冠的重压似的。她无力地拿着那根象征权力的树枝，微微提起她滿是皺褶的衣服，好象是怕它会被血迹染污似的。这是表現她內心回忆起为爭取胜利而牺牲的人們，心灵充滿了悲痛，却强自隐忍着，并且自問道：难道荣誉的光輝眞能掩盖痛苦嗎？在这里，心灵的平静和痛苦、柔情和刚毅都紧密地交織在一起，我們在这个光輝的形象面前感到迷惘，不免想起人們命运中一个謎似的問題：为什么即使在胜利的时刻，失望的情緒也能襲入人的心灵？

第四个女神的嘴角也显示悲痛的表情，她的額上却現出一片和穆，好象忧愁和頹丧都已散尽；这表明，她坚信自己事业的正义性，这使她得到了极大的慰安。英雄謙恭地拿着桂冠，目光中含着思想家一般的沉思，对他来說，这一次的胜利只不过是下一次胜利

[1] 以瓦加拉入口处左起的一个塑象为第一个。

的起点。

第五个形象也极美妙而富有表現力，象奇丽的山景一样使我們感到視覚的滿足、感情的陶醉，使我們感到精神的升华，——在她迷人的、和諧的身躯里含蓄着何等澎湃的活力啊！她不只是充滿了无限的欢欣，她是偉大事业胜利的光輝象征。她好象散放出一种醉人的气息，好象願意慷慨地和所有的人分享胜利的光荣，她坐在陡峭而狹窄的岩石上，手中拿着橡树叶織成的花环，仿佛願意把它擲給聚集在山脚下的、当得起这个奖賞的人群。

第六个女神处于陶醉的状态中，这种陶醉是各种各样感情处于冲突状态的表現，其中沒有任何一种感情可以成为主导的感情，因为心灵正处于过度兴奋的状态，在这兴奋之中还包含着对于欢乐的来由的回想。她那顆毫无忧虑的心中洋溢着无边的欢乐，唇边浮現着甜蜜的微笑，她的动作多么和諧，眼光中充滿了狂喜，双手好象要拥抱整个世界。

正象我們的眼睛能在大理石像中找到它們基本的艺术表現意图一样，我們的耳朵也要求在器乐曲中听出它們基本的艺术表現意图。对于富有教养和具有精細鉴賞力的人来說，一部交响曲可能是种种不可抑止的欢乐情緒的最好表現，另一部交响曲則可能是悲慟、忧伤的表現。它既能表現英雄的豪情壮志，又能表露出对过去的、不可挽回的事件的惋惜。由于已經慣于在艺术作品中找出人类一般感情的抽象表現，他們自然就会反对具体存在于艺术作品范畴中的一切，反对賦予一切以具体的特性，使它变作个别的現象并具有一定的独特性等等。看来，他們显然有权利、甚至有义务要求保持音乐的这种形式，但是否由此就有充分根据去限制或

取消其他音乐形式生存的权利呢？难道那些才具卓著的、在时代精神鼓舞下創造并不断溶合着新形式的人，应当听受前人的羈絆嗎？我們又怎么能不担心他們会放弃可能大获成功的事业，而把自己的才能耗費在不合他們天性的事情上呢？

四

为了探明器乐音乐是否有足够的手段来实現这个新流派的思想，看来，研究一部根据一定标題写成的有代表性的作品是不无意义的，为此，需要先把純技术的分析放在一旁，而对文字——即标題所揭示的交响画面作出适当的評价。这样我們便能确定，在发展的过程中哪些是可能的，哪些又是不可能的，以便进一步闡明目的，为了达到这一目的，在交响乐——我們对交响乐的理解同于一般的理解——中已經引进了許多过去未曾有过的因素，例如用同一个不断反复的旋律❶ 来表現人物的性格（在《哈罗尔德》中）或感情的性质（在《幻想交响曲》中）。

为了使器乐中貫串着“哲理詩”一般的思想，柏辽兹必須找到新的、既符合于艺术家的願望、又使他的作品增色的方法。他成功地采用了性格刻划的手法，做到了前人认为不可能做到的事情。他用某种旋律来象征个人，并使它以各种色彩在交响曲中时时出

❶ 在《幻想交响曲》（或《一个艺术家生活的断片》）和《哈罗尔德》中，柏辽兹都是作为一个主导动机的发明者出现的。事实上，梅亚貝尔和瓦格納都采用过这种手法，特别是瓦格納，已經把它发展成完整的戏剧音乐体系了。《幻想交响曲》中最初出现的主导动机是一个旋律优美的乐句，柏辽兹把它称为《l'idée fixe》（固定題旨）。——J. 拉曼注

現，同时也表現出了主人公在各种情况下怀具的心情。柏辽兹不但用他初創的这种象征化手法来表現主人公出沒于各种場合，他还通过轉調、节奏型与和声表現力使人們理解感情的种种变化和色彩。这个革新的意义是十分巨大的，任何一个对柏辽兹不持成見的人，opposition à tout prix(不論他的立場在哪一边)，都应該承认，这个革新极大地丰富了音乐的表現手法，它适合于广泛运用，能够以作曲家的性格和题材为轉移而充分表达出丰富的思想。

在所謂古典音乐中，动机的反复和主題发展都受到一些被认为是不可更改的形式化規則的約束，虽然作曲家在写作的时候，不过是凭借着自己的想象力，自然地找到和确定了作品形式的处理方式，这些处理方式現在逐漸变成了規則。相反，在标題音乐中，动机的重复、交替、变化和轉調都取决于它們与詩意构思的关系。在标題交响乐中，一个主題后面并不一定都規則地跟着另一个主題，动机不决定于发展的步驟或音色的同异，色彩也不能确定思想的发展。一切純粹的乐思——其中任何一个都不容忽視——都服从于所选題材的发展。正因为如此，这类交响曲的发展手法和內容就不只限于打算在听众中引起对技巧的一般兴趣，其意义在事实上要大得多，它使我們內心的印象由不确定而确定；因为它在作曲家的創作意图中得到了呼应。我們凭着听覚就能体会出来，就象看画展时凭視覚一样。重視这种体裁的艺术家能够把乐队如此鲜明表現的一切感情和詩意的刻划联結在一起。

在«哈罗尔德»交响曲中，明显的革新和发明是：詩意的标題和性格化的旋律。

柏辽兹十分簡略地指出这首音詩的思想发展綫索，他并不把

完美的音詩看作是韵文詩，也不仅限于立一个标題，以至把我們的幻想引入迷宫。很多人对这种方法的利弊未加权衡，就固执地不肯接受它，就象法官拒絕受理无理的訴訟一样。但我們深信，正确的評价将会逐漸糾正他的同时代人加給他的錯誤評价。因此，我們在細致分析他的«哈罗尔德»交响曲——我們現在也就是在这样做——的时候，首先就要揭示出各种思想間的联系，这些思想是由标題和性格化旋律通过一系列的音乐画面体現的；我們有时也要談到它的技巧方面，但并不打算作专門的、細致的分析，我們一般是在这部作品的特点和結构新奇到不能不談的时候才去談它，而且大抵只用簡单的几笔。

看来，柏辽兹傳下的几部交响乐作品之中，«哈罗尔德»最符合于一般演奏者和听众的要求。虽然这部交响曲和其它同类作品有很多区别，它不象他的其它作品那样，破坏了演奏者和听众习慣的观念，由于这一原因，巴黎和德国的艺术家和听众对这部作品熟悉的程度大大超过了他的其它作品。正因为如此，也就不必担心他們难以接受我們打算在本文中描述的印象；我們希望，虽然某些內容无法用文字表达，但是在文字显得貧弱无力，不足以表达（而文字是多么想負担起評价的任务啊）某一作品的优美与迷人之处的时候，讀者本人的回忆能有所帮助。

人們不得不时常凭借回忆来充实草图，而草图的目的就在于直接地向听众揭示出音詩的充滿詩意的构思过程，但不涉及已引起激烈爭辯的、写作手法运用中众說紛紜的細节問題。那种爭論我們认为是沒有意义的，因为他們最后都归結到一点上，誰也不能再深入一步，我們在其中同时看到生理的感覚和精神的影响——

我們指的是那种奥秘的因素，无論是物质主义者或唯灵論者都无法对它作出完滿的解释。有些人和物质主义者一样，把一切印象看作是神經活动的結果，它并不意味着什么，也沒有任何結論；有些人則相反，他們和唯灵論者共同把它看作是我們心灵的間接活动；又有些人认为，我們心中的情感产生于两种矛盾的交替，它們之間，无疑存在着区别，但却又无法确定，这种矛盾在什么时候稍趋緩和，又在什么时候更为尖銳，——但是，所有这些人都未能以足够的理由向我們証明，这种或是那种感覚应当是愉快的，以及以某种方式与我們的精神生活相联系。一个想以激情来給周圍的人造成精神影响的眞正的艺术家，他的經驗究竟能否得到人們的肯定，要看多数人是逐漸或立刻理解他所提供的新形式，还是相反，坚决加以反对。

人們常常提出这样的問題：我們現在所談的这部交响曲为什么要叫做«哈罗尔德»呢？这个名称是否与某种特殊的意义或回忆联系着呢？其实，我們只要一听完这部作品，即使我們不知道它的标題，也不难相信，主人公的选擇不是偶然的，而作者所指的当然也不只是一个偉大的斯堪的那維亚的英雄，或是在哈斯金格城取得胜利的国王。这部长詩虽然名为«哈罗尔德»，实际上却是写拜倫自己，它曾使得拉瑪丁❶要为它續写一个尾声。这个性格純良而好遐想的流浪者，在旅途中写了无数行的詩句，借以抒发胸中的郁悶和悲伤，但却沒有写尽流浪生活所引起的一切心灵活动。他給以后的詩人留下了一块他稍稍耕耘过的土地，在他們的心中可

❶ 拉瑪丁（A. Lamartine, 1790—1869）——法国詩人、历史学家和資产阶級政治家。

以听到他那颗偉大心灵的激情的回响。一听到交响曲中哈罗尔德的性格化旋律（由中音提琴奏出，这个旋律再好不过地表現出悲哀和失望的暗淡情緒；如果用小提琴来表現这种不一般的感情，一定会让人覚得色彩过濃），听众立刻就能体会到这个漂泊四方的流浪者的內心无限的沮丧；这种沮丧情緒表現得如此突出，使听众立刻就会想到，柏辽兹的意图也就是拉瑪丁的意图，所不同的是，柏辽兹表現的是在另一种环境中、另一些印象中的流浪者——一个无力自拔的、永远漂泊的流浪者。

"The blight of life, the demon Thougt"

（生命的毒剂，思想的魔鬼）[1]

这个偉大的、在意大利漫游的人，他珍視古代的一切遺物，尊崇每一位天才，他的心对每一个勇敢、坚决、崇高的人的叹息都有所感应，他深切地关注一切令人痛苦的問題，热烈地同情每一个受难的人，为人們失去了的光荣而揮洒同情的热泪；尼奥巴·納奇的命运感动着他，使他唱起哀歌，那种只有不安、失望、沮丧的人才吟唱的哀歌；使他忆起往日的忧伤，使他在忧虑国家和人民的命运时，产生出思想家脑中所盘亘着的那些思想，使他說出唯有虔敬地站在天神面前的基督口中所能說出的眞誠謙恭的語言；毫无疑問，柏辽兹正是被这个有血有肉的形象所吸引，使他产生这样一种想法：如果哈罗尔德能够摆脱那些沉重而痛苦的思想，而投身到虽然較为平凡、見聞狭窄，但是却較为朴实、热情的人群中，那么，他那顆充滿剧烈痛苦和力求在动人的詩篇中寻求自我表現的心就能自

---

[1] 引自《恰尔德·哈罗尔德》。

由地跳动了。

他和那驕傲的英国勛爵是大不相同的，后者悲叹世风日下，他愁郁地站在偉人們的墓前，象是站在他祖先的葬身地一样，他宁願暗自感伤而不顾現实生活的召喚。可是柏辽兹，这个即使在极端痛苦、厌倦的时刻也从未消极、悲观过的人，却完全有理由反对这种对美好的大自然和对美好感情的緘默、忽視的态度，正是美好的大自然和这些美好的感情使意大利永远充滿了活力，正是它們輸給意大利的美妙身軀以新鮮的血液，使它保持着隽永的、从不衰竭的青春活力。他舍去了主人公姓名中«Child»这个封号，它虽然十分簡单，却是封建时代的貴族的标志，每当拜倫滿足于自己在詩歌王国中作为一个普通"藩臣"的地位时，或如在他为«薩达拿帕»而写的献詞中对歌德，象对自己的君主一样发誓尽忠时，拜倫——这个显赫世家的后裔，也为自己选擇了这个封号。

柏辽兹所塑造的哈罗尔德是一个弃功名富貴如敝屣的人，他忘却了«Child»这个封号，他只記得吞噬着他心灵的无边的痛苦和难以排除的忧伤。

柏辽兹思索着种种矛盾的問題，这些矛盾由于直接与意大利的蔚藍晴空相联系而不能不感动他那顆充滿失望情緒、充滿不可解脫的痛苦的心，但这顆心終于摆脫了深思积虑的羈絆，忘却了往日的巨大哀愁，面向火热的現实生活，投身于宁願領略生的欢乐，而不願享受死后荣耀的熙攘人群中去。

交响曲名为«哈罗尔德在意大利»，作曲家正是想以这个标題表現出意大利的美好的大自然，表現出意大利人豪放、灵敏、热情的性格在这个充滿痛苦的人的心灵中造成的印象（主人公的心灵

是由交响曲中那个无伴奏的乐句表現的)。这里我們看到一个在美妙的大自然的怀抱里四处漂泊的流浪者，他悲伤无比，終日惶惑不安，怀着失望和压抑的心情；在文学中，拜倫被认为是善于表現这些情緒的人，虽然«雷涅»有优先享受这个評价的权利(当然不只因为«雷涅»这部作品問世在前)。

我們有足够的理由說明，柏辽兹所塑造的哈罗尔德是荒凉的布里塔尼半島的性好幻想的儿子，而不是牛斯捷德修道院的心地磊落的继承人，他在任何时候都身不由己地是一个善于随机应变者、一个世俗人物。我們不难发現，拜倫即使是在創造一个最富幻想、最桀驁不馴的人的形象时也要描写他的智力的发展，明显的教养，以及优美的举止。拜倫笔下的人物由于門第精神的緣故，都具有并且感到自己具有上述种种与生俱来的优点。而在出生于阿尔莫利加河畔的詩人的笔下，这类品质則显然退居次要的地位。沙托布里安无动于衷地看着自己的盾牌在尘埃中生銹、腐烂，他受着他那不可救药的弱点——le vague des passions (善变的热情)的折磨，但在他叙述自己无边的痛苦时，却能同时夸耀这面盾牌上的銘文。

上述这一切使我們有更充分的理由来把我們所分析的柏辽兹的这部作品和这位浪漫派代表人物的創作联系在一起；作家的愁思和作曲家的愁思是如此相近，作曲家便为自己的«幻想交响曲»的标題选擇了作家笔下表現我們时代病态的那些詞句；但是应当指出，一种出于衷心的悲切情緒已經完全体現在哈罗尔德的音乐形象中了，它那如怨如訴的声音是«恰尔德»从«雷涅»中吸取的。在这个布里塔尼的哈罗尔德的其他性格特点中，沒有任何一个不

适合于作曲家的构思；虽然如此，上述悲切情緒却更有力、更直接地表現了主人公內心怀具的无法摆脫的忧伤、心中一切欢乐的源泉的涸竭、他对失望情緒的无可奈何的嘲謔、以及对平日一切激情和热望的弃絕。

如果有过一个詩人曾經表現了一个寡欢厌世——这是一切不幸中最大的不幸，可以称作心灵的困倦——的人的內心世界，那么，这个詩人便是柏辽玆。肉体上享尽的和精神上承受的欢乐已經使柏辽玆笔下的人物如此厌倦，他就象是一个坐在众神的筵席边的精神上极度饥渴的人一样。在他看来，那些紅透的水果，鲜艳的花朵接触到他所吐出的气息以后仿佛应該化为尘沙；他那种对焦臭、腐烂气息的嫌恶和預感，和对畸形形体的畏惧心使他不去触动这些誘人的食物。他的痛苦胜过于丹塔尔的痛苦[1]，因为他自己給自己招致了种种折磨，自己对自己下了放逐的判决，自己心甘情願地割断了生命綫，并且拒絕任何的施舍，終于成为饥渴的牺牲者；他自己心甘情願地瘋狂般地迎接死亡，毫不畏惧，但也沒有克制內心苦难的力量，沒有啜飲列拿河水——以此来减輕痛苦的勇气，而列拿河水却是解除饥渴的灵药，它使人人都能找到慰借，——但是，这种慰借只在一种情况下才可能取得，就是不幸者具有足够的勇气，能以自我牺牲的精神来取得心地的平靜，并以此逐漸得到自己极端珍視的东西。由于这种自我牺牲的精神，当他不需要和不能欣賞他的珍物时，就把它分送給别人；对于不幸者說

---

[1] 典出希腊神話，丹塔尔获神譴，陷于湖水，渴而欲飲，湖水忽退，飢而欲食，树上果实忽而上升，备受苦难。丹塔尔的痛苦意指可望而不可即的痛苦。——中譯者注

来，这成了一种幸福。拜倫死在希腊，以此表明了詩人崇高的信念；柏辽兹的"哈罗尔德"則死在意大利的强盜的洞穴中，用他的最后一声叹息来咀咒他所蔑視的人类。
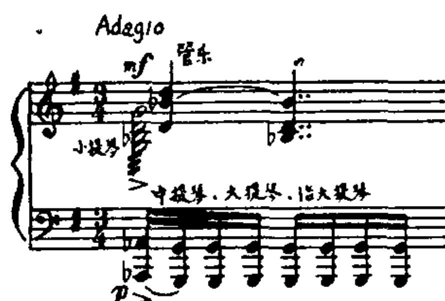
交响曲的第一乐章标題为«哈罗尔德在山中；忧愁、幸福和狂喜的場面»，这一乐章开始的賦格手法使我們有理由說，过去长时期內对柏辽兹的攻击(說他似乎不通对位学)是多么荒謬。在这一点上，人們也象通常的情形一样，抓住了某个大音乐家的一句俏皮話，就把它当成了最后的判决。"柏辽兹不喜欢賦格"凯魯比尼說，"这有什么値得奇怪的；賦格对他也沒有好感。"如果有人願意知道，柏辽兹是怎样有力地駁回了这个无情的判决，那么我們建議他們去听一听他用高超的賦格手法写成的«幻想交响曲»的最后乐章、«罗米欧与朱丽叶»的葬礼进行曲和«安魂曲»的各个部分。

柏辽兹有时是置傳統手法于不顾的。但正是在这个时候，才更鮮明地显示了他在錯綜变化方面的天賦和技巧。他之所以不用旧的規則、形式，并不是由于他缺乏足够的能力和学識，他是有意識地要通过新方式来取得旧方式所不能取得的效果。現在已經沒有人再在这方面指責他了。已經有許多音乐家听到或看到了他的总譜，那些指責是再也站不住脚了。我們所以要順带談到这一点，是要說明，如果在二十年的时間內，人們的見解就能有这样重大的改变，那么，在以后的二十年中，他的成果就能显示出更大的影响了。

我們承认，«哈罗尔德»的开始是不符合于音乐"业"(Ремесло)傳統的。但如果我們认为，为期五十年的合同可以廢弃，那么，这里就首先可以援例。沒有更好的开端能更适于表現即将出現的主
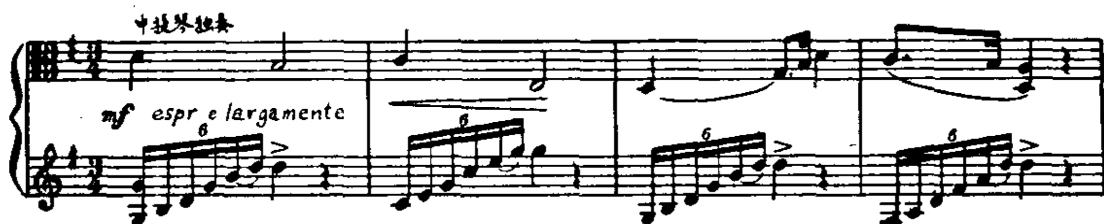
旋律所表达的感情了。第一主题是一个赋格乐段，由弦乐器奏出，和管乐器上的答句交替出現，造成一种特殊阴郁的音响色彩。

最后的几个和弦，音域达三个八度，由小提琴的颤音衬托出来(見总譜 2 頁，9 小节，Richault Paris 版)，这几个和弦象是透过烏云的阳光一样，点明了象征哈罗尔德的主题，但这一主题似乎只是表現他的临近；音乐是小調的，它虽然随后有很多变奏，可是却再也沒有反复过：



(鋼琴譜，李斯特改編。萊比錫，列卡尔版；巴黎，布兰多斯版，第 1 頁，第 5 行)

赋格引子的节奏保持着半音上行，仿佛是籠罩着大地的一片迷雾。最初几小节以 Pianissimo 重复出現，使人想起隐沒在雾中的景物。最后的小調和弦(鋼琴譜第 4 頁，第 7 小节)由竖琴奏出，接着在下一小节竖琴发出异常清晰的大調琶音。然后是中音提琴的独奏：



(鋼琴譜 2 頁，6 行)

哈罗尔德出現了，忧郁的独奏乐句似乎是体現着詩人如下的話語：

> 别人的船遍处航行
> 而他的船却无处停泊。
> ……………………………
> 生活在人烟稀落的地方，
> 只爱那大自然，岂不美妙？
> ……………………………
> 我好象已經忘掉了自己，
> 而和身外的大自然連在一起；
> 高山使我感到欢乐，
> 喧嚣的城市却够使我厌腻。
> 大自然的一切都不会令人厌恶，
> 只怨难以摆脱那討厌的肉体，
> 它把我列进了生灵的队伍，
> 虽然我的灵魂能够飞翔，
> 在广闊的天空遨游。❶

（拜倫：《恰尔德·哈罗尔德》第三章）

哈罗尔德想投入大自然的怀抱，把自己和大自然融合在一起；他想通过直接的感触去理解那些抽象的思想——那些思想使人成为他們所膜拜的整个世界的現象之一，他想把这种感覚用激昂的热情表現出来。中音提琴象征哈罗尔德的声音，表現其内心世界，不管听来是多么郁悶、低沉，却在整个的乐队中占着主要的地位，

---

❶ 以上譯文部分参照楊熙齡的中譯本，新文艺出版社 1956 年版，144 頁。——中譯者注

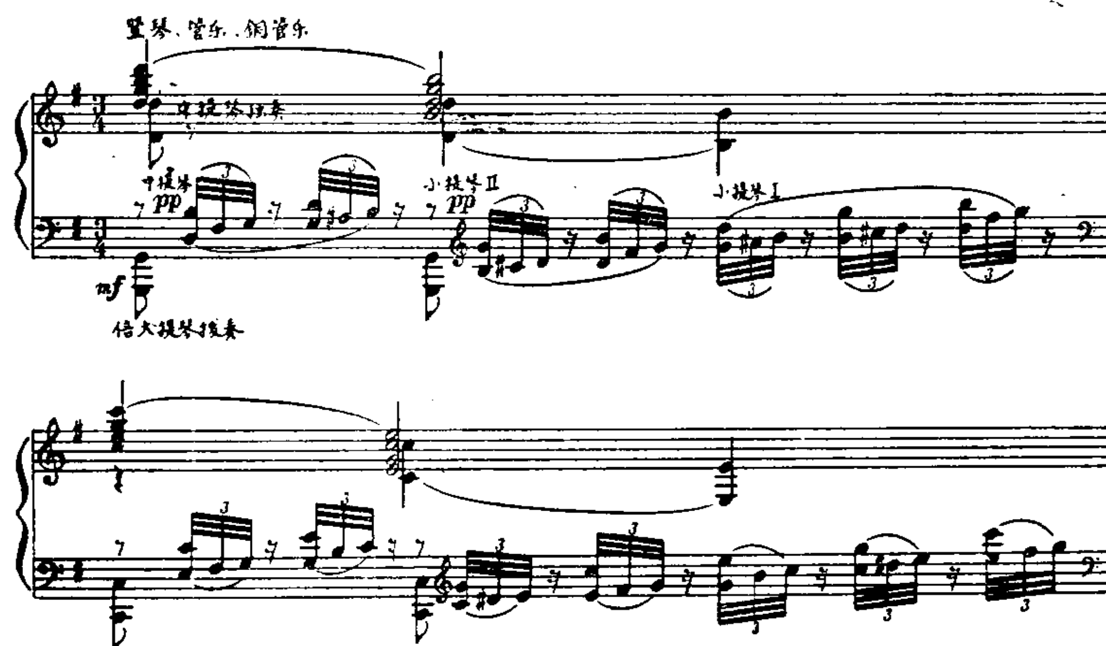
就象一个情感丰富的人的叹息声在空中飘蕩一样。在四周神奇的景色中，宛若大海中的海豚，他在无边的太空中飞翔，一直飞到仿佛是水底暗礁般时隐时现的、雾气瀰漫的天的尽头。他无忧无虑地躺在基别拉——自己的 Alma Mater(亲生母亲)的怀抱中，恭敬地吻着她那戴着王冠的前额，以孩子般的惊羡神情看着她那飾滿金光閃閃的宝石和鮮花鑲边的华丽衣裳，衣裳的鈕扣上釘着阿福花，并插滿了柔嫩的毛莨、成串紫紅葡萄和鮮紅的尖叶郁金香。他的思潮汹涌起伏，象瀑布一样一泻千丈，又象火山的熔岩般直冲云霄，它們有时象南美滂沛草原上的火鸡飞馳而过，有时則象列莱依达❶浮游在平靜的海面上，有时象和鶴群在空中翺翔，有时則伴随着芦荟花丛中的粉紅色的紅鸛的队伍，有时象緩緩飞行的信天翁一样徜徉在云天之际，有时又象是和沉思的朱鷺一起停歇在悬崖——大自然的斯芬克斯❷之上，或者象凤凰鳥停在被雷电所燒毁含香树胶灌木上，然后从它那芳香的余烬中重新鼓起羽翼飞翔。

忽然旋律变得更为郁悶，声音逐漸远去，崇高的心灵收起了它的羽翼。种种幻覚使哈罗尔德感到无比倦怠，中音提琴的最后几个低沉的音就正表現着这种情緒，乐队伴和着哈罗尔德的动机(总譜7頁，第1小节)：(参看75頁中譜例)

大自然把发自深心的叹息声又送还給我們，把它变成千百种无比美妙、和諧的声音。以卡农的形式表現出的动机，它的回声仿佛以另一种音乐的外壳把各种不同的反映再現出来，小提琴和中音提琴的三十二分音符三連音象是微微吹动的清晨的和风，它驅

❶ 希腊神話中海之女神。——中譯者注

❷ 古埃及的獅身人首象。——中譯者注
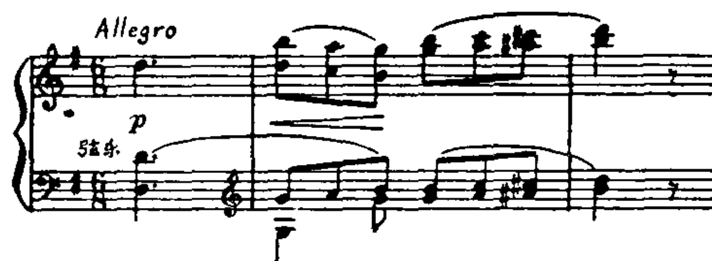


(鋼琴譜第5頁,第1行)

散了烏云,并預示着晴朗的白日的到来,而在 Allegro 中便表現了这个晴朗的白日。它的色彩逐漸变得鮮艳、明朗,并具有着奔放、狂热和无限欢乐的激情,这种欢乐只有矢志"忘我"的人才能感到,他們欢欣地从丰富、迷人、美妙的大自然那里获取新的生命力,他們象投入列塔❶河的波濤中一样投入光和太空的怀抱,用顫抖的嘴唇从巨大的杯中啜飲那遍寻无着的仙露,或者至少是清澄的琼浆,他們渴望把痛苦忘掉,即使只忘掉一小时也好。

这个 Allegro 表現了被丰富多采的大自然美景一时驅散了的沮丧心情与发自心灵的欢乐相結合,那种除了柏辽兹沒有别人能創造出的复調織体的分解节奏与和声,一会儿結合、交織在一起,一会儿又非常技巧地重新分解开,其目的在于給一切都加上双重的色彩,周圍大自然的壮丽景色和无边的痛苦交替地攫住他的想

❶ 希腊神話中冥府中的河。喝了列塔河水的人,能把一切遺忘。——中譯者注

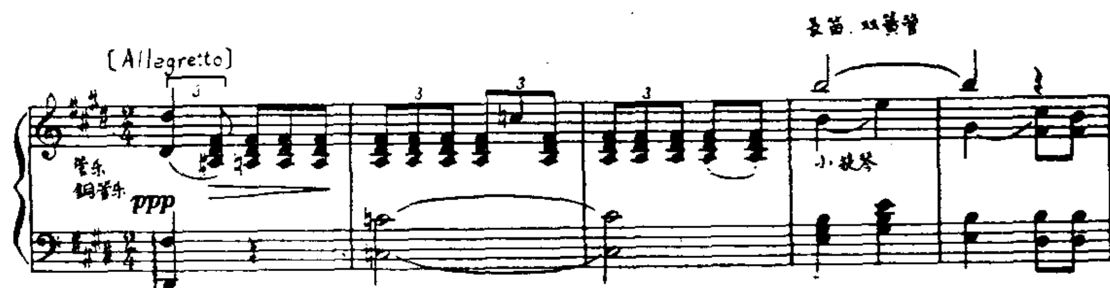
象和心。欢乐、生气蓬勃、充滿活力的画面展現在我們眼前：



（鋼琴譜 7 頁，第 2 行）

但在結尾的时候，在緩慢的震音中，哈罗尔德的动机又重新出現。不論是自然界的瑰丽景色，或是由这些景色所产生的印象都不能消除主人公的哀伤，不能使他摆脫孤寂、沮丧的心情。但Allegro 的两个主題有时却冲淡、切断、排挤了哀伤的情緒。这两个主題中，一个象是歌曲中表現的情感，另一个象是一条綿延不断的綫，在一百多小节中一直 crescendo 上去，色彩无比輝煌，在我們面前再一次展示出一幅大自然万物欣欣向荣的图画，好象是在一个晴空万里的日子里，大自然慷慨地向我們展示出它的无限宝藏。

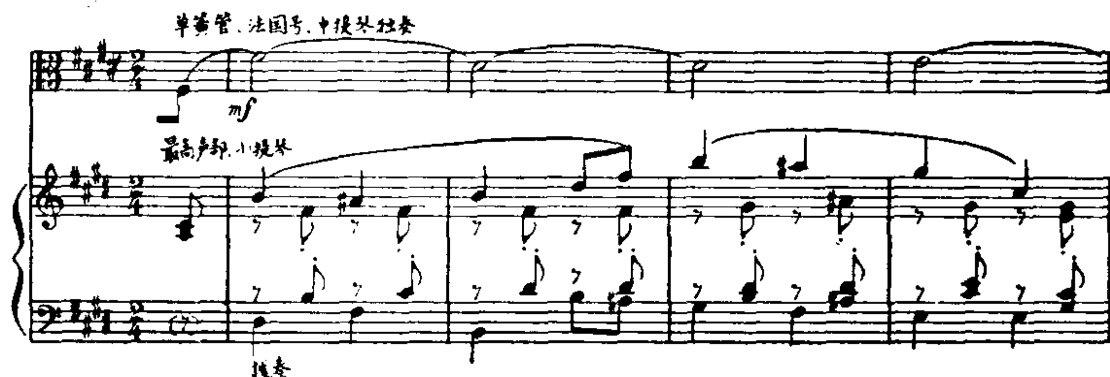
第二乐章标題为《香客进行曲和晚禱》。这首膾炙人口的进行曲的节奏每隔八小节后就被一幅音乐画面所替换：



（鋼琴譜 24 頁，第 3 行）

这幅画面表現了人們左一遍右一遍地唱着贊美詩，以及模糊不清的单調而虔誠的晚禱对唱曲声。哈罗尔德沉入冥想之中，毫
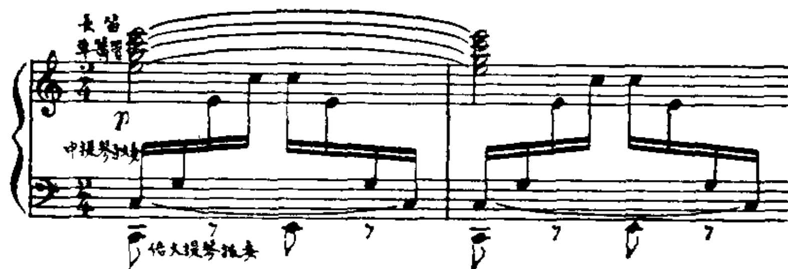
不为这情景所动。中音提琴的独奏乐句表現出哈罗尔德的到来(总譜 49 頁,第 2 小节),这一乐句象是在风中微微飄拂的丧旗,象是带有灰褐色色調的虹霓,象是一个和这个靜靜的晚禱場面相映衬的孤独而阴暗的思想:



(鋼琴譜 25 頁,第 1 行)

就象茂密的葡萄藤一样,这一乐句一小节、一小节地綿延下去,以新奇的結构表現出丰富的內容,任何一个音乐家都会为此叹賞不已。

在«香客进行曲» 中插进了一段 «Canto religioso»(宗教頌歌)(总譜 53 頁,第 3 小节)。这些延續了一百小节的严謹而美妙的和声,在空中散发出和諧的声音,仿佛是炉中神香余烟裊裊,在空中散发出无比的清香。哈罗尔德十分激动。中音提琴以优美的琶音伴和着这些清彻的和声(这种方式是帕格里尼最先采用的):



(鋼琴譜 27 頁,第 3 行)

我們隐隐地听到，朝拜的香客們仍在山中行走，象是要赶到一座乡村教堂去，低音提琴仍旧不断重复着进行曲的节奏。

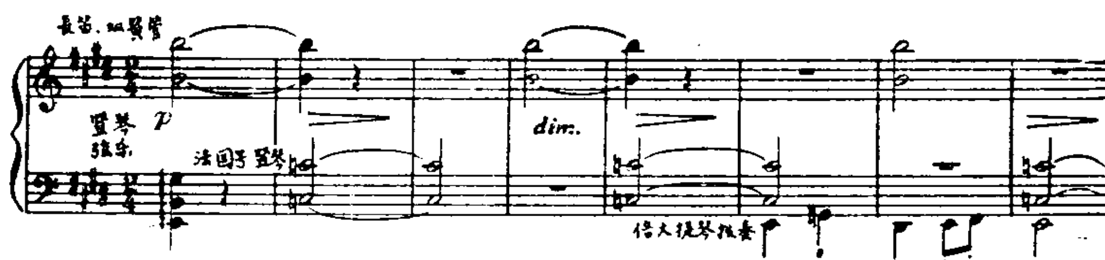
在描写香客的音乐中，柏辽兹并不着力表现他們的誠篤。在他們的步伐声和祈禱声中，感覚不出絲毫宗教的热情。他們象是一群最普通的村民，在无动于衷地举行宗教仪式。但这种司空見慣的場面終究有它的动人之处。甚至是机械地反复着的祈禱声都使我們不由自主地感到激动，即使是最驕矜的人都会隐約地感到自己的渺小无力，要求皈依一种能够解除巨大苦难的信仰，在經历了无限的痛楚之后这种信仰能給他带来安宁，在不幸之中給他慰借，用对异乡生活的憧憬这剂灵药来掩盖人們的苦难。在十分缺乏感情和幻想的現实之中寻找出深邃、眞实的詩意的火花，把新奇的印象和詩意的感情熔为一炉，这就是說，巧妙地运用自己的主題。柏辽兹正是做到了这一点。在他所創造的画面中，生动地再現了意大利的风貌；这个画面象現实中的意大利一样美妙无比，使我們为之入迷，喚起了我們一連串的印象和思想。这个国家在許多人脑中引起的紛繁而无联系的感覚，則在这个片段中互相得到了补充，我們在听这部作品，或在讀这部作品的总譜时，就不能不感到，我們是置身在一片充滿芳香气息的土地上，这块象磁石般吸引人的、神話般的大大地从維琪尔❶时代以来就无数次地引起人們衷心的贊叹：啊，意大利，意大利！

在再現部和我們上面提到的靜默場面之后，香客的进行曲声愈来愈弱、愈輕，好象远远地消失了。

---

❶ 維琪尔（Virgil，公元前70—19年）罗馬詩人。

长笛、竖琴和圓号的声部很引人注意，运用了我們在进行曲引子中已經熟悉的和声不协和的、但奇特的音程，卽大七度——do-si：



（鋼琴譜 29 頁，第 5 行）

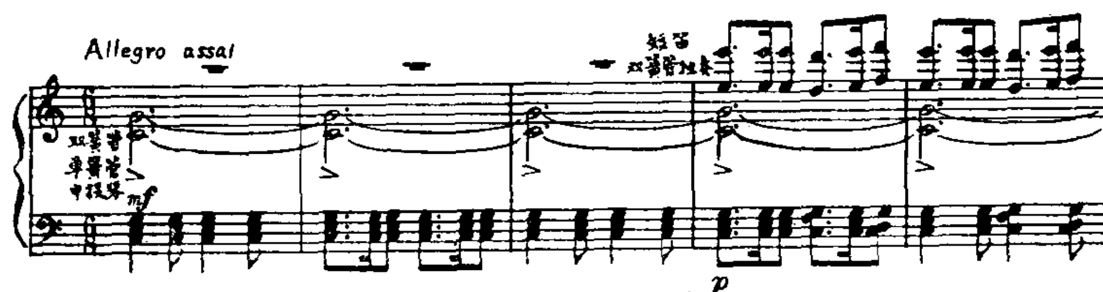
这个音程用漸弱（Pianissimo）的声音奏出，彷佛是表現漸漸远去的歌声和暮色漸濃的黃昏。夜終于来临，气氛寂靜，天空現出最初的星光；花朵合上叶瓣；沉睡中的植物世界散发出芳香的气息；空中一片宁靜；大自然也进入梦乡。当乐队极为輕柔的、微微顫动的声音完全消失以后，我們仿佛眞是置身在愈来愈暗、愈来愈靜的溫暖而宁馨的黑夜中了。

哈罗尔德不动声色地听着、看着：他的心不再激烈地跳动，目光枯槁，臉上浮着冷漠的微笑。

在第三乐章——《阿勃魯茨山民唱給爱人听的小夜曲》中，哈罗尔德以爱情場面的目睹者身份出現，正象他曾經是宗教場面的目睹者一样。卽使在这时，大自然中的清新气息也只能微微地触动他，他那对一切都不信任的心灵不能感覚出别人心中洋溢的爱情的欢乐。他珍視这种眞摯的热情，这热情的声音是如此溫柔而有力地奏鳴着，但他的心弦却毫不为之所动；他沒有打开自己的心灵，象接待高貴的客人一样接受这些声音；他充滿着疑虑，他让这些声音从耳边逝去，他只是給自己提出一个問題：为了摆脫这种对
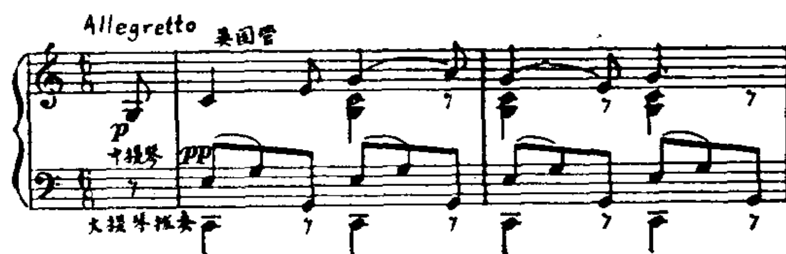
一切都无动于衷的心情，他应該从哪里汲取力量呢？

第三乐章一开始就以活泼、色彩明朗的諧謔曲节奏将我們深深吸引(总譜第 59 頁)，其中有一首由乡村乐器奏出的小夜曲，这种小夜曲我們常常可以从意大利的牧民那里听到，它的詼諧、欢快和充滿生活乐趣的幽默感在下面这个片断中表現得十分明显：



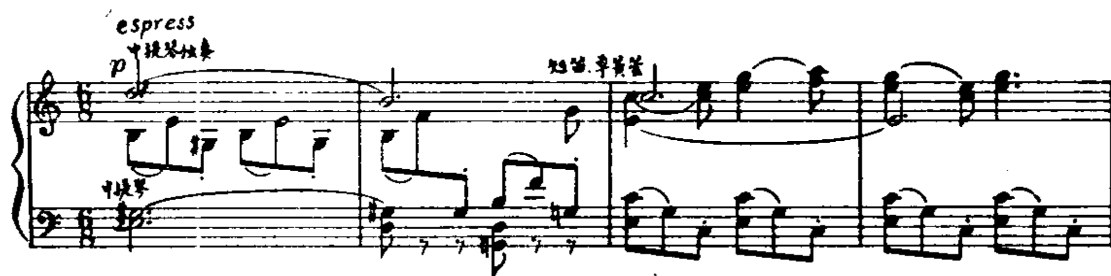
(鋼琴譜 31 頁，第 1 行)

在这个类似間奏的乐段后面是一段委婉的、充滿热情的旋律，这便是鍾情的牧人的情歌：



(鋼琴譜 32 頁，第 1 行)
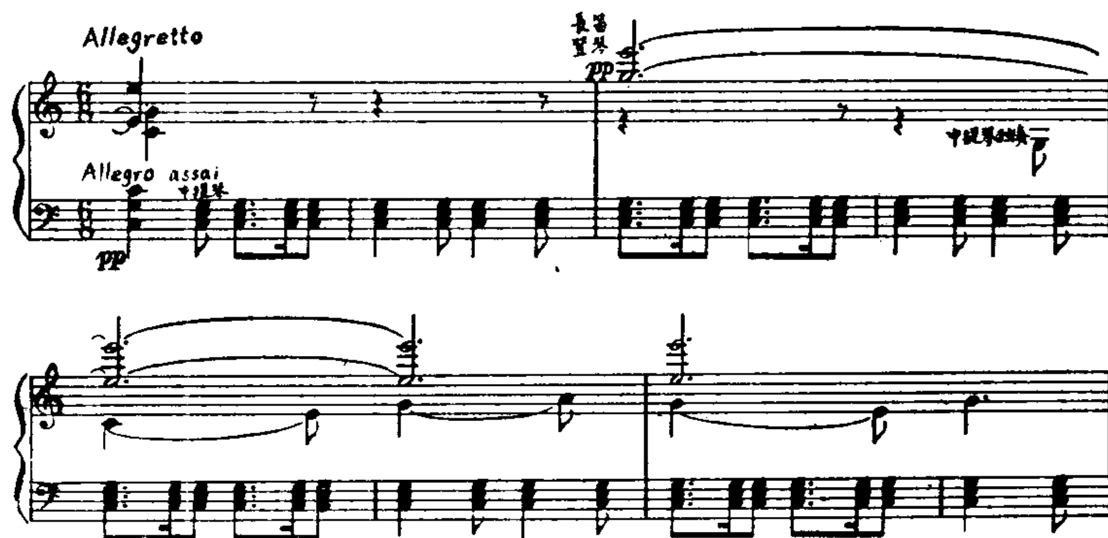
哈罗尔德的声音，說得更确切些，他的目光——这个忧郁的、目击这一充滿柔情的場面的青年的目光和由英国管絮絮細語般奏出的极为动人的 Allegro 柔和地結合在一起了。这一齐奏乐句在这里已經被扩展(总譜 63 頁，第 3 小节)：(参看81頁中譜例)
因此音乐本身的进行就具有了某种庄严的气息，象是 Campagna Romana（罗馬农村中）一座座的桥拱，当夕阳西下时在霞光輝耀



（鋼琴譜 2 頁，第 6 行）

的地平綫上显出了一个个黑色的影子。山民的情歌变化莫測地循着数条蜿蜒曲折的綫路发展，象那刻在古老的山毛榉树湿树皮上的古怪花体字母一样，銘記着瞬間的幸福的爱情。

副歌整个反复一次，使我們想起牧民的小夜曲（总譜第 50 頁，12 小节）；这个副歌的节奏稍稍有些变化，而长笛在竪琴的泛音的伴和下又引出哈罗尔德的乐句，中音提琴似乎受了感应，也随声奏出了情歌的几个片段（总譜第 72 頁，第 4 小节）：



（鋼琴譜 36 頁，第 2 行）

錯綜的节奏和互相交織的主題以极其細微的手法和柔和的感

情保持着平衡，这一点在讀总譜的时候比在听的时候更为明显，因为在听的时候，你們会被阴暗的色彩和催眠般的 morendo（稍减弱音响和减緩速度）所迷惑，因而会忽略对它应有的注意。在这个 morendo 中，乐队的声音十分輕柔，象是无形的香味和空气；它所表現的似乎是对爱情的幻想，又象是往日柔情的余波，象是一顆不幸的、受伤的心灵中显露片刻的热情。

«强盗的酒神节，前一場的尾声»——这便是«哈罗尔德»的第四乐章最后乐章的标题。我們的作曲家这样选擇是否恰当呢？这样的結尾，一般說来，对这部音詩是否合适呢？我們清楚地知道，許多富有同情心的人都不願看到一个高尙的人在阴暗的地窖里苟延时日，不願看到他狂欢暴飲，墮落下去。也有的人深切地关注着哈罗尔德，被他的遭遇深深感动，他們一反自己的意願而来到这个阴暗地方的入口，强使自己加入这个令人厌恶的酒宴。
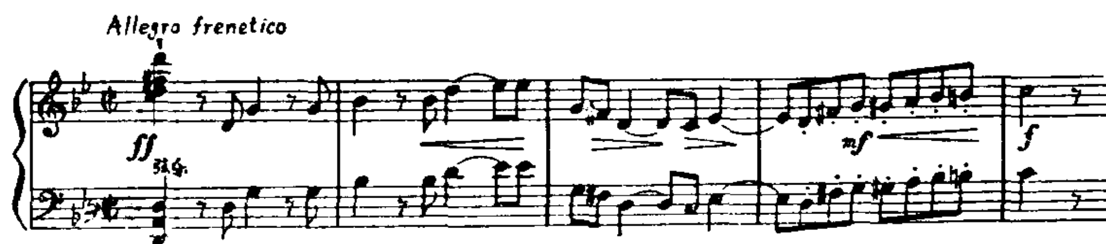
但是我們认为，并不能因結尾所表現的思想而加以全盘否定。这里面，有着虔誠的祈禱，对爱情的渴望只喚起了一时的悔恨、短暂的叹息和很快就平息的呻吟。如果一个人只看到其中令人伤感的东西从而只能兴起感情的微波，那么，对一个感情熾烈、精神和肉体都充滿力量的人来說，怎么能不力求其热烈的欲望和激情都能得到滿足，即便因此促使他逐漸失掉了人的面目，或是夭折。而对一个怀具人类两大精神信条的人——他的一个天地在太空中，在上帝的管轄內，另一个天地在地上，在他爱人的心里——来說，死亡和丧失生的欲望又意味着什么呢？他永远以淡漠的眼光和怀疑的冷笑来对待自己的一切遭遇。不管我們怎样同情哈罗尔德的不幸遭遇，我們也不能一口否定交响曲的第四乐章；我們同样不能

毫无保留地責难柏辽兹，說他用苛刻的原則对这个高尚的人作出了如此可怕的結論

艺术不能只限制在輕松有趣的題材中；但是，为了創造和表現出那些純眞、朴实的目光所力图逃避的可怕的画面和秘密，就必須有足够的根据。

艺术之所以成为艺术，不仅要在自己的領域內容納上述的画面和秘密，而且要充分承认其存在的价值；但是，选取了这类題材的艺术家应該預先料到，只有很少的听众能够理解他的思想。甚至那些极願深入探索作曲家所表現的种种感情之实质的人都不能由始至終地抓住作曲家的思路，而且我們这个时代优雅的听众又常常是心不在焉和易于改变口味的。因此，«哈罗尔德»中的酒神节未能作为一个偉大的音乐构思被大家所接受，也就不足为奇了。它刻划了怪异的酒宴的参加者，那是酒的世界、狂乱的世界，它和我們的风习相距太远，因此大部分听众都无法理解展現在他們面前的充滿了粗野嚎叫的場面。

这一乐章从酒神节的动机开始(总譜第 75 頁，第 1 小节)：



(鋼琴譜 38 頁，第 1 行)

一段頗长的音乐象是在回忆过去所經历的一切，在哈罗尔德終于成为幻覚的无情的牺牲者以前，这些回忆在他的精神上有的造成
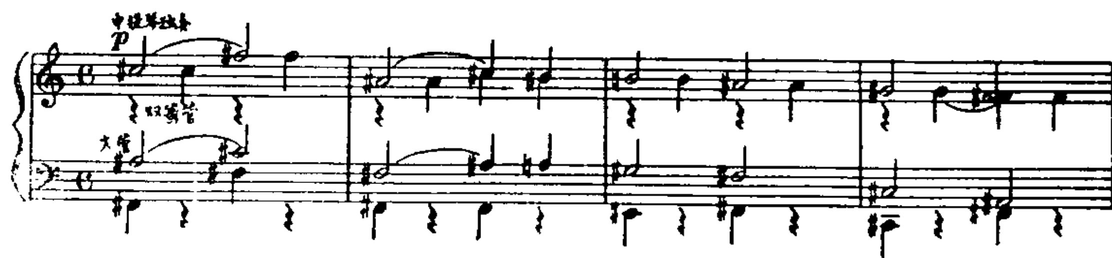
了良心的譴責，有的引起了思想上的懺悔。

这里第一次反复出現賦格呈示部(总譜第 76 頁，第 5 小节)：



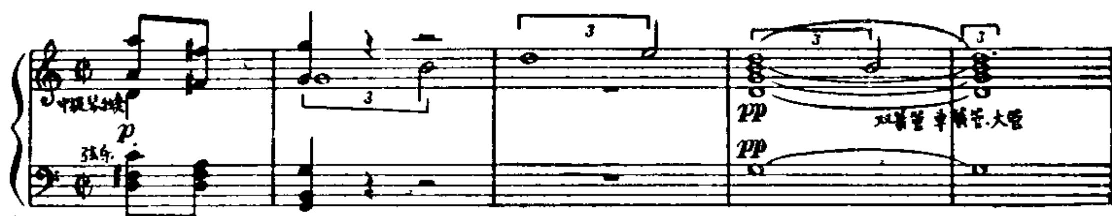
(鋼琴譜 38 頁，第 2 行)

这个呈示部象是对过去的美好时光和高尙行为的回忆；但酒神节喧鬧的声音掩盖了它。接着听到最后的、微弱的祈禱声，象是香客进行曲的回响(总譜 77 頁，第 14 小节)：



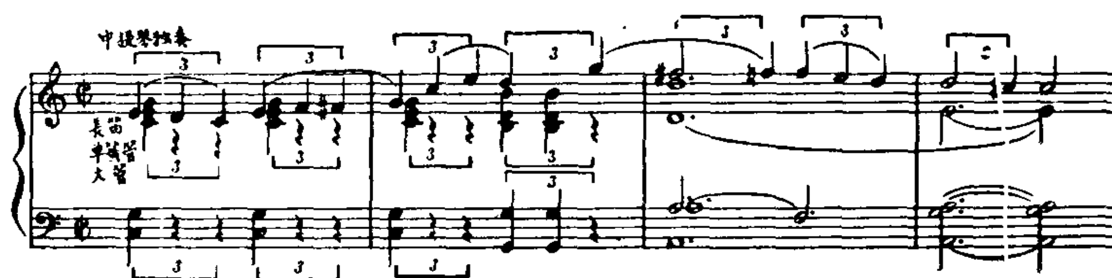
(鋼琴譜 39 頁，第 3 行)

但酒神节的声音又压过了它。現在又听到了阿勃魯茨牧民的充滿激情的恋歌(总譜第 78 頁，第 8 小节)，这声音象是寻找避难所的逃亡者的声音，象是在咀咒可怕的洞穴中滿布着对爱情力量的怀疑气息：



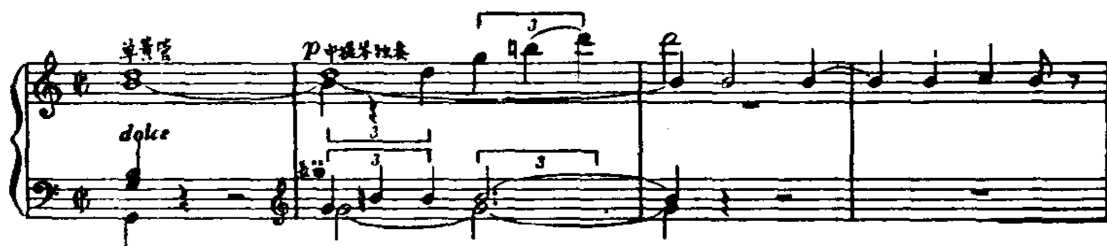
(鋼琴譜 39 頁，第 4 行)

但这声音也被卷入酒神节的旋律之中。 最后是对第一个 Allegro (总譜第 79 頁,第 2 小节)以及对过去的无限欢乐的回忆:



(鋼琴譜 40 頁,第 1 行)

酒神节的喧鬧声把这一回忆也淹沒了。喧鬧声愈来愈强烈地轰响起来,淹沒了一切良心的譴責、回忆、咀咒和預告;一切崇高的思想都被扼杀了。最后(总譜第 80 頁, 第 10 小节)又是哈罗尔德的独奏乐句,有如梦幻一般,色彩十分暗淡:



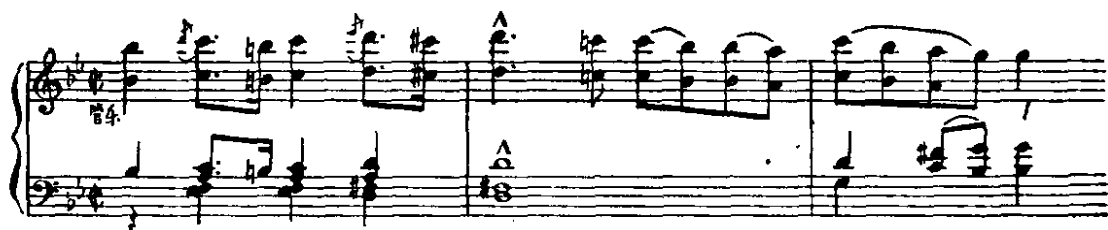
(鋼琴譜第 40 頁,第 3 行)

我們看到, 一个消瘦的、疲憊不堪的、勉强能站立住的烂醉如泥的人,滿眼血絲,一口酒气,无力地从石桌边站起,他的那些粗野的同伴們却仍在狂飲。旋律失掉了清晰的綫条,变得象一根游絲,象酒醉者脑中毫无联系的思想。这个旋律一直 crescendo 上去,节奏急速,最后变为 Allegro frenetico; 至此,酒神节的动机第一次无比高亢地震响起来(总譜第 81 頁,第 12 小节)。

Allegro frenetico 气势磅礴;我們不应該忘記,我們不是处于

一个一般的贼窟，也不是在和一些毛贼周旋、我們不是在一个狭窄的洞穴中，而是在一个极深的、沒有危險的、被松明火炬照得通明的、烟雾瀰漫的大山洞中。它那天然岩石的洞壁长达若干里，它的外墙是摩天的山峰；山澗是它面前的壕沟，千百条溪流汇聚成的瀑布是它的吊桥。深淵吞沒了在这广袤的空間里蕩响的粗野的喊叫声。我們是在 out-laws（不法之徒）的人群之中，在烏合的、放肆的、貪婪的匪徒中間。嘈杂声隆隆不絕于耳。虽然根据柏辽兹的音乐可以作出种种想象，但任何人都无法用笔墨形容出这些胆大包天、肆无忌憚的匪徒們的种种无以名之的罪恶。

酒神节的顚狂的动机在一片混乱和嚎叫声中奏出。忽然，第二个动机脫穎而出(总譜第 85 頁，第 9 小节)，它也象第一个动机那样怪誕，表現匪徒們的情妇，她和他們的首領开始跳起地獄的舞蹈：
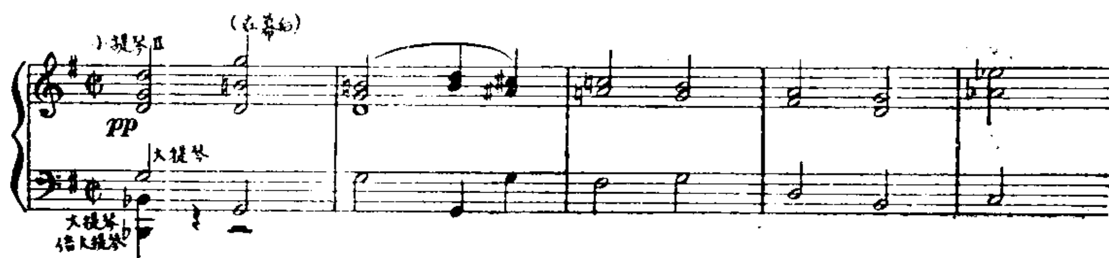


（鋼琴譜43頁，第 3 行）

他們瘋狂地跳着粗野、猥亵的舞蹈，发出狂乱的、震耳欲聾的嚎叫，整个空間充滿了一片混乱。

忽然……起初从远处隐隐傳来仿佛是陡然自天而降的香客們的进行曲(总譜 107 頁，第 14 小节)：（参看87頁譜例）

这旋律从遙远处傳进了罪恶的匪徒們的洞穴，象是仁慈上帝



（鋼琴譜52頁,第1行）

的声音,又象是圣洁的信仰、不为冒瀆行为所动搖的信仰。中音提琴輕輕地奏着，发出深沉的叹息声……尽管哈罗尔德那顆破碎的心还想說出他們所經受的最后的打击——但他所能发出的只不过是一些惶然的低声喃語。

音色重浊的齐奏乐句表現着仍旧处于热狂中的酒神节，匪徒們拖曳着倒在血泊中的尸体。音詩在形象和色彩无比鮮明的密接和应中結束；这部作品虽然違反了一般人的欣賞习慣和傳統的美学規則，但无須爭辯，它終究是一部充滿灵感的作品。

五

对于柏辽茲来說，音乐思想与詩的构思是完全一致的，因此，他的作品的标題初看起来尽管过分詳細，事实上却远不能概括他要通过器乐語言来表达的全部感情活动。如果我們想要抓住他的錯綜复杂的幻想，如果我們想要抓住他所着力潤色的方面，使一块珍貴的宝石放射出异彩，我們就得作出长篇文字的和音乐技术的分析，結果大約只能在极少数的讀者之中得到反响。因为一个有兴趣細致地探索与主导动机和主題重現相联系的构思意图（作曲家借助它們来解釋«恰尔德·哈罗尔德»的詩行）的人，可能并非是

一个专业音乐家，在这种情况下，因为缺乏足够的音乐专业知識，他必然会被迫放弃这种分析。但沒有足够的专业知識終究是不行的，因为要研究总譜，就必須具有专业知識，否則便不可能对整部作品有一个清晰的了解。一定的发展过程，一定的和弦或是模仿、轉调等等都能帮助人理解作曲家在作品中要表現的是些什么样的感情活动，是些什么样的思想和潛在的含义。

柏辽兹的风格特点是紧凑而洗炼，他的作品中充滿了独特的动机和节奏，它們此起彼伏地交替出現，有时又隐匿或完全消失，然后一部分又通过其它各种音程、轉位、对比、齐奏、协和音或不协和音再現出来；这一切都并非是单純为了避免采用主调音乐手法或发展复调的多样化結构，我們不能不看到其中具有更高的意图。不幸，許多有能力閱讀总譜的人却不承认器乐能够表現任何詩的題材，并体現一切預先用文字刻划的詩的构思。

有些人——其中包括罗柏特·舒曼——认为，柏辽兹作为一个作曲家，选用标题是有害的，选擇恐怖幻想題材更是有害，这类題材在文学中只有少数讀者喜爱，在音乐中情况也是如此，它破坏我們的神經，因此只有极少的人能够接受这些强烈的印象。

然而，这些責难并不完全正确。即使我們同意恐怖幻想題材不很适合于器乐，我們也必須說明，它在柏辽兹的創作中究竟占着怎样的地位，以及对他的作品的通盘責难究竟是否正确，这种責难只是在某些微不足道的地方可能不必加以爭辯。

柏辽兹独特的天性使他傾向于庄严、宏偉、神奇的題材——这是毫无疑义的。此外，以有限的画面描繪无限的事物——这是艺术必不可少的特点——几乎成为他內心自然的要求。他力图在自

己的音画中淳朴、灵巧、精細地表現出一些最細微的活动。我們不妨説，如果柏辽兹是在建筑一座庙宇或宮殿，那么，他一定会无休止地劳碌，直至他掘遍所有的高山大岭，在人迹不到的荒凉之处建起无数的厅堂，让积雪的山峰当作它們的屋頂；他要用印度神奇的、宛若海中港灣般宏偉的拱門加以托衬；他要建起巍峨的大殿，象那亚述人用花草点綴得美如空中范園的舍米拉密[1]宫一样；他要用各色树叶装飾它的廊柱，用鮮艳的图案装飾它的四壁，并在它的門口悬挂起用嫩綠枝条編織成的垂帘。如果他是在塑造一尊雕象，一尊在尺寸上大大超过費基[2]作品的雕象，那么，他将把阿芬山[3]变为一个人的形象，让他的右手不是握着帝王的权杖，而是捧着一座城池，左手則掌握着一条河的源流。在音乐中他的耳朵渴求听到千万人和諧的声音，象是一个巨人心中的歌声、叹息、呼喊或呻吟，这声音中又夹杂着爱特那[4]的喧囂声，象哀怨的悲訴在空中迴蕩，那强烈的回声甚至能够震动神秘的奥林巴斯山[5]。

但是，不能因此便认为，追求宏大、广博的精神是艺术中的一种奇特的現象，有些人认为，創造宏大結构的能力虽然在其他艺术中是个优点，但在音乐范畴內却是个缺点，这更是我們所不能同意的。既然有横亘数十里的埃及古代建筑的廢墟証明着埃及人的偉大，既然爱尔文有权把斯特拉斯堡教堂的塔尖建造得象是摩天的

---

[1] 亚述人传説中的一个女王。——中譯者注

[2] 費基(公元前五世紀初——公元前432—431年)，古希腊雕刻家。——中譯者注

[3] 希腊阿芬半島上的一座火山。——中譯者注

[4] 西西里島上的一座火山。——中譯者注

[5] 希腊北部的高山，希腊神話中說这是諸神居住的地方。——中譯者注

山峰一样，那么，为什么一个在艺术中进行着类似創造的作曲家要被說成是一个空想的狂人呢？

我們完全不想否认柏辽兹在創造各方面都庄严、宏偉的形象时，大都是夸張的。相反我們认为，这正是他的偉大之处。他的«安魂曲»和«Te Deum»都是运用极丰富的手法写成的，在他之前，还沒有一个人能运用得和他一样巧妙。这无数的声音就象是无数巨大的石块，他就用它們建起了自己的金字塔。

虽然有种种外因使柏辽兹在剧作方面局限在那部两幕歌剧的狭窄范圍內，那部歌劇由于总是安排在一个五幕芭蕾舞剧的前面上演而被称为"lever de rideau"（开場戏）但是在它的一个最感人的場面中，主人公的形象却不是某一个人，而是全体人民——这个場面充滿了活力、热情、冲突，表現出光明与黑暗的斗爭、无忧无虑的笑声和垂死的掙扎、沸騰的生活和突然的死亡、爱情与暴行、憤怒与胆怯；在这个場面中，人們第一次发出了威严、强大的声音，他們愈来愈紧密地結成一个整体，大喜若狂，烂醉如泥，象是过节或复了仇一般欢乐，大家的声音全部汇集在一起；在«卞文努托·契里尼»(Benvenuto Cellini)第一幕的終場中，柏辽兹創造出了戏剧音乐中古往今来最鲜明的画面。这个終場充滿了灵感的火焰，其它歌劇中的人民場面若与它相比，就都象是一盞光芒四射的神灯前的暗淡的油灯。

戏剧性的交响曲«罗密欧»和«浮士德»中卡普萊提家的盛宴和大学生与士兵的合唱也象上述終場一样，是以空前未有的規模写成的。从純器乐的作品中，我們还可举出«哈罗尔德»中的酒神节、«幻想交响曲»中的赴刑場、«契里尼»中的两首序曲（其中最著

名的是«罗馬狂欢节»）以及«李尔王»序曲和«秘密法官»（Francs Juges）序曲，这些作品虽然各有其特色，但是都同样出色地証明了在我們的艺术中，强烈的意志和高超的技巧所能达到的惊人的效果。

勿庸置疑，在每一部作品中，柏辽兹都显示了他上述的天才的独特性，这种独特性促使他扩展画面、丰富形象，并在描繪它們的时候，永远是依靠着他那十分夸張的想象力，以及他的澎湃的热情——这种热情在他身上是不熄地燃燒着，而且常常象是鉄作坊中一块燒紅了的热鉄一样，达到白热化的程度。

在选擇題材方面，柏辽兹是絕不偏狭的。上面所举的前两部作品突出于他的其它作品之前，象是庄严敎堂的两座雕塑异常精美的山墙，属于宗敎音乐的范畴；后两部交响作品則是根据莎士比亚和歌德的戏剧写成；但是，选擇这种形式对作曲家来說可能是被迫走的一条弯路，因为自从写出«契里尼»以后，一种极不公正的輿論妨碍着他的作品登上舞台。«哈罗尔德»和«幻想交响曲»是两部詩意盎然的作品，它們十分接近于拜倫、塞南庫尔❶和让·保罗❷的詩作。这些詩作都是詩人們依照自己的独特方式創造出来的心理画。在这样丰富的創作面前，人們就不应該責难柏辽兹，說他枉費心机地发明了种种音响配合和效果，說他由于任性而把自己的天才浪費在趣味恶劣的題材上。我們反对这种責难，我們要再重复一次，«哈罗尔德»中的酒神节——它是如此美妙而鮮明——完全符合于美学和哲学的規則，而«幻想交响曲»中艺术創作

❶ 塞南庫尔（Sénancour，1770—1846），法国浪漫派作家。

❷ 让·保罗（Jean Paul，1763—1825），法国作家。

那种初看起来虛无縹緲的幻覚——那种神奇的遐想，实际上也是合乎情理的，这一点我們以前就已經談过。

上述杰作必将对后代产生深远的影响，种种主要的責难既經駁倒，这些作品就会显得更加偉大。我們在列举其名称以后，还想看一看，这里面究竟有多少作品，其題材（我們熟悉的題材）不仅有助于扩大形式（表現題材的形式）的范圍，而且能令人如此神往。正象在一切艺术作品里一样，問題只在于发現和保持一种和諧的結构，柏辽兹正是以非凡的技巧达到了这一点。

让人們重新来閱讀他的总譜吧！我們要問，难道«安魂曲»、«Te Deum»或«壮丽終場»的結构是过于庞大了嗎？我們还要問，有什么場面能象人群簇拥的場面一样动人，象死者复活以便接受上帝的正义、仁慈裁判的場面一样动人呢？在无边的天空中飞翔的精灵难道不該同声唱着贊美歌飞向上帝嗎？而在表現为了紀念英雄而聚集起来的偉大的人民，表現那些以泪水銘記英雄的血、那些緬怀死者而立志勇往直前的人民时，难道仅仅依靠簡单的四重奏般的伴奏就可以了嗎？

有什么理由說，柏辽兹創造的这些画面按其題材看来，是过于宏大、过于庞杂了呢？难道我們不是在他的許多作品中都看到了充滿柔情、无比和諧而又庄严和穆的篇章嗎？难道«安魂曲»中情緒奔放的«炼獄中精灵的合唱»不正和但丁輝煌的詩作一样嗎？后者表現着但丁和天使一同在汹涌的大海中漂流，作为一个舵手到炼獄中去贖罪，并且虔敬地傾听着滿怀希望的呼声。难道說«Te Deum»中的«Tibi omnes angeli»（天使欢迎你）不是充滿了热情和深邃的思想嗎？如果上帝允許它們发出法力无边的光芒，那么，

它們就将主宰整个的大自然，它們将使星球不再运行，使水流冻結，使火焰熄灭，使植物萎縮，使飞禽走兽銷声匿迹，使目眩神馳的人和美妙的天使都跪拜在它們的面前。

如果我們再深入一步，便可以看到，他如何表現爱情的冲动和痛苦，爱情的那种能毁灭一切的情感和美妙的幻想、圣洁的怨念、溫柔的祝福，以及充滿了幸福之感的痛苦和无尽的泪水！有什么能和 Adagio 的主題相比呢？它表現出罗密欧独自在靜夜里回忆朱丽叶的面容。又有什么能比«幻想交响曲»中的«Scène aux champs»（田园景色）更动人、更美妙呢？它表現出一顆充滿着恋情的心陶醉在颯颯的微风中，蜿蜒起伏的山岡、芬芳的鮮花和枝叶繁茂的大树也都沉浸在柔和的微风的吹拂之下。

我們要問，在小品曲的美妙园圃中能否找到象云雾縹緲中的瑪帕仙后屈从这样亲切、光輝、彩色繽紛的形象呢？柏辽兹所創造的这个形象，証明他是超过了莎士比亚的。他进入了那个使浮士德沉沉入梦的神秘境界，那些在月光下从夜間晶瑩的露珠变成的气仙在空中飞旋着，音响的原子无微不至地表現出了妇女的一切迷人之处：身軀的柔美綫条、热烈的爱情、嫻靜的性格、含情脉脉的目光、誘人的嫵媚、明朗的微笑、从容的步态、甜美的歌声、充滿魔力的举止和声調，它們帮助那絳紅色的、表現爱情折磨的、疾如电掣的音响的水珠滋潤着我們的心灵。«契里尼»有多少感情細膩的乐曲啊，簡直可以和精細的手工业制品或是銀器上的精細花紋相比！第一幕中的三重唱有着多么动人而独特的神韵啊！而胆小的吹牛家菲拉摩斯克的咏叹調和傀儡戏的一場又是多么詼諧啊！这部作品充滿了风趣、諷刺、灵感和詩意，只有偉大的莫里哀才能創造出

这样的作品。

如果以上列举的柏辽兹的作品說明他只是对酒神节或妖妇狂欢夜的粗獷、濃烈色彩有兴趣，如果他的笔下未曾写出«女俘»(雨果詩)、«漁夫»(歌德詩)等感情如此眞切的歌曲，如果他的笔下未曾刻划出甘泪卿和朱丽叶这样美妙的形象，也許我們就会同意人們对其幻想所加的責难不无有理了。但情况既然不是这样，我們就认为，几乎无需多費唇舌来說明，任何一个艺术家都不免会受到自己时代的影响，而柏辽兹的青年时代就恰恰处于浪漫主义的极盛时期，德国和英国的文学将这股潮流带入了法国，当时大家都模仿拜倫、霍夫曼、布盖尔❶和列德克里弗❷等，在自己的作品中描写种种动人心魄的場面、絕望和恐怖的人物性格、对幽魂和远古遺迹的膜拜、冲动的感情、深刻的仇恨、瘋狂的爱情、痛心的自譴、詛咒和妖魔的法术等等。如果我們认为，当时所有的人都或重或輕地感染了这个流行病，那么，我們必須承认，柏辽兹是不屬于經常一貫追随这一潮流的人物之列的。他之所以比其他的大艺术家更难博得批評家的贊揚，只是因为器乐不具备緩冲、准备和塡充画面(音乐家創造的画面)的手段，而在其他艺术領域里，这些手段却能使人以寬容态度对待各种缺点；一般說来，如果作曲家沒有采取大家习以为常的形式，如果他不是通过逐步过渡的手法使人的精神逐漸达到紧張状态，从而乐于接受他平时厌恶的东西；那末，想在人們面前表現出特殊的情节是十分冒險的，即使对那些希望看到

---

❶ 布盖尔(G. A. Bürger, 1747—1794)，德国浪漫派詩人，德国叙事詩体裁的創造者之一。

❷ 列德克里弗(1764—1823)，英国女小說家。

澎湃的热情和瘋狂的快感的人来説也是一样。

乐队缺少魔力，不能在舞台上使最荒謬的表現也显得动人，不能用一根带子、象一股电流一样，把甚至是最冷靜的听众也吸引住；它也不能象某些书籍一样，逐漸以它們的形象抓住讀者；那些讀者是孤单地完全处于作家的掌握之中，他們各按其爱好，或是淡淡地体会书中的色彩，或是使色彩濃烈化。因此，在表現高度紧張的場面时，乐队就处于絕对不利的地位；在其他艺术中，这种高度紧張的場面是用感情同样狂烈的幻象造成的，但是具备着許多有利的因素。

不論柏辽兹的繆斯的心情如何，——是痛苦还是溫和，是失望还是欢乐，是虔誠还是凶恶；也不論是在什么地方——在教堂中，在剧場里，抑或是在音乐会上，他的天才都堪称为我們时代的奇迹之一，我們——一切在地位、观点、意趣或职业上与艺术联系着的人，都应当对他表示我們的謝意和无限的敬佩。

張洪島　張　宁譯

罗柏特·舒曼

一

要想把象舒曼这样的作曲家在美学上的面貌完全描繪出来，一篇短文是不够的，需要写整整一本书。但是写这样的书不在我們今天的課題之內，因此我不得不放弃反映这位艺术家的生涯中所有重大事件的念头，也不可能反映他的名字的全部光輝，——他在我們当代一系列最輝煌的名字中占有多么荣誉的地位啊。

在現代的地平綫上出現了多么杰出的巨星！从它开始出現一直到現在，我始終很关心地注意着它的运行。所以我能够象通常描述牢牢記在我脑海中的事实一样，比其他的人更精确地描述他的发展的各个阶段。因此，我希望我能够对这个有多方面成果的、力爭向上而充滿了高尚热情的心灵，对这个既献身于自己的理想而又热中于把这理想体現在自己的創作中的心灵，做出应有的評价。当然，我认为向他表示贊叹之情是我的光荣和义务，因为他有权对一个他的最初的景慕者和摯友抱这样的期望，因为这个人在他刚踏上創作的道路不久就立刻看出自己在作为当代杰出代表的艺术家中間应占什么样的地位，这些代表們的进步精神虽然和当

时艺术发展的总的路綫上一致，但在个性上仍有其独自的傾向。不过我认为，目前要我們看出这位大师的全貌还不到时候，我們还不能說："看，这就是他所想的、他所渴望的、他所追求的；这就是他所达到的、他所完成的。这里他沒有貫徹到底，这里他离开了他早先的目的。"

只有等他的最新的作品发表以后，才能够判明这位大师的創作的主要阶段。这些代表他最近的风格和形式的作品，不論是回到他青年时期早已放弃的原則，或者相反地，証明他是堅持地沿着既定的道路前进，都决不是这位作曲家的作品目录中趣味索然的曲目。不論它們是春阳煦照下的花朵还是秋风蕭瑟中的碩果，都必須清楚地了解他的整个創作，因为查明他的創作經历中的带有关鍵性的来龙去脉是非常重要的。这种方法只从下述一点就可以看出是多么地必要，卽：已經出版的作品，不論是年青时代的或成年时代的，虽然感情內容相似，但表現的风格却大不相同。

应不应該把舒曼活动的初期或最近时期的风格算做是最成功的风格呢？这个問題在这种情况下是向我們提出的非常有教益的課題。解决这个課題能使我們以这样杰出的音乐家为例得出各种各样的結論，从而討論了音乐艺术中的某些最重要的迫切的問題。但这首先必須发表那些部分由于在音乐会上演出而为人所了解，部分則完全无人知曉的手稿。在对舒曼的全部活动不能全面了解以前，我們宁可理智地、充滿贊叹之情地等待，而不願仓卒地下結論。当談到象舒曼这样探索和追求重大目标的絕无仅有的天才的时候，长期地认眞研究他的发展是非常有益的。我們常常看到仓促的分析和不成熟的批評这类令人不快的情况。这些批評家

在了解些皮毛和急急忙忙地分类以后，就认为对自己的对象的观察已經詳尽无遺，絲毫不想一想这个对象是否真属于被归入的那些現象，也許他根本是把它归錯了。既然我們常常看到这种現象，为了不致犯同类錯誤起見，我认为**在評价一个作曲家的时候，主要看他的天才的性质和方向**，**而不是看他的某一部作品是否尽善尽美**。

有些作曲家，他們的个别作品可能看起来是独立的，好象彼此互不相干。这是由于其中每一部作品都是自成一格而具有独特的結构，这时，可以与和它相似的作品相比較而单独給予評价。因此每一部这类作品都有权要求人們在評价时絲毫不受对同一作曲家的其它作品的看法的影响，即要求这評价把每个作品看做是一种独立的东西，不要和对整个創作的判断混在一起。的确，誰也不能根据歌德的一部小説就証明他的創作的完美，或只看席勒的一部悲剧就說他偉大。同样，誰也不会只根据維克多·雨果的抒情詩就对他下断語，只根据拉馬丁的历史作品就品評他的全部創作。誰也不会想根据莫扎特的歌剧、根据貝多芬的交响乐作品就掌握了他們两人的創作全貌。但是如果說歌德或雨果的正剧給我們的印象可以算做是他們的整个創作給我們的印象，那也是正确的，倒不一定非了解这两位詩人的其它創作不可。«浮士德»絲毫不能有助于我們更深入地理解«亲和力»，«詩意的深思»不能給«吉隆德党人的历史» 以任何支持，«費加罗的婚礼»同«安魂曲»沒有任何关系。我們对这些构思和形式如此不同的作品的創造者只能感叹他們的多才多艺，尤其看到这些作品都是产生于同一个心灵时更是如此。

但是并非所有的詩人都具有这样的才华。例如，誰能够理解卢梭篤信不疑的思想是他的秘而不宣的理想、是他創作的最深刻的基本原則呢？誰能够只讀作者的个别片断，而不是他的全部作品，既不体会又不思索就能够理解这思想呢？誰不知道«爱弥儿»、«論不平等»或«苦行僧的漫步»，誰也就始終不能眞正地理解«新爱綠綺絲»、«民約論»或«懺悔录»。如果我們不讀«卡伊那»就能够理解«曼弗萊德»嗎？拜倫又何尝不是如此？！难道当我們已經理解了阿达的心情对瑪丽安娜和米拉不会更了解和感到亲近嗎？如果我們已經見过安朱利娜，对阿弗罗拉·列比的理解不会更深入些嗎？难道在我們有机会听到哈罗尔德的話以后，拉拉的呻吟不会使我們更加同情嗎？

这种差别不正是由于詩人的創作方法不同嗎？某些詩人力求裝飾現实，用各种方法使生活的平庸高尙起来，用彼此交替的各种形式体現多方面的理想，而另外一些詩人則一心貫注在永远具有多样化的形式的唯一的一种詩意的遐想中。如果我們不涉及改变人名和結构的本质的話，那这种遐想就不会超出同一种感情、同一种风格。好象不論它的旋律、題材、节奏、情节的因素多么多种多样，而使大家感到的仍旧是同一个性格、同一个灵魂、同一个肉体和同一个生命。

我举让-保尔为例。假設我們还沒有掌握他的写法的特点(只有反复閱讀他的著作才能熟习他的写法的特点)，那我們即使对他的一部最不重要的小說作出的評价，不是都不大可靠嗎？难道我們根据初步了解所产生的对他的創作的看法不会是令人遺憾的誤解嗎？而一个根本不知道他的体裁和风格的特点的人能够对他的

体裁和风格有明确的概念嗎？能够透彻了解詩人的构思、他的小說所包含的主旨和小說形式的相对价值以及决定題材选擇的动机嗎？要想彻底了解让-保尔的全部热情、全部諷刺和幻想、全部柔情、伤感或甚至一句短短的箴言的辛辣的嘲弄，都必須知道这位作家的全部，或至少大部分的作品。

讀者尤其要习惯于他为自己創造的独特語言，其中名詞一定是表現比喻，动詞一定是呻吟叹息，形容詞則是形象，因此整个句子好象变成了万花筒。如果我們提出自己的任务，要把他的作品中象基德拉❶和勃里里阿萊❷那样百头和百手的形象归納成普通的思想，不論这思想怎样上至云霄下至深淵，不論它是同北风之神的溫順的儿子飄揚还是同他的任性的儿子咆哮，不論它是駕輕云还是乘颶风，永远能証明是直接出自健康人的理智，那我們的想象力就必須非常灵活不可，这样我們才能看清他的表現风格，預先猜出他的詩的意图，总之，也就可以說是更牢靠地坐在他的皮加斯❸的鞍座上。在我們还沒有掌握他的整个天才的全貌以前，我們既不能感到他的气魄，也不能站在他的角度上，这样他的彩笔所勾出的輪廓在我們看来只不过是象迷宮一样錯綜复杂的神秘綫条，那即使是想理解他的一部作品的奧妙，不說是不可能，也是太困难了。

我們看舒曼的詩艺时也是如此。如果我們在观察它的某一部分而不确定这一部分在他整个創作中所占的地位，那是不正确的。

---

❶ 希腊神話中的百头蛇。——中譯者注

❷ 希腊神話中的百手巨人。——中譯者注

❸ 希腊神話中能激起詩人灵感的飞馬。——中譯者注

他的每一部作品的产生很少是由于想用某种形式来体現、塑造、描繪、刻划某一个对象本身，而多半是想乘有利的时机运用所采取的素材的手段来表現自己的思想感情。因此只有把他的不同的作品加以比較，才能够断定他借助于某种表現方式和形式要表达的是什么，也只有这样才能抓住他的每部作品的思想和判断它的感情內容的范圍。

現在这位大师已經有大量作品（他的多产可以和我們的一些最偉大和辛勤的作曲家相媲美）使我們可以明确說出对他的意見了。何况这是一位直接继承貝多芬而且比門德尔松更属于嫡亲直系的艺术家呢！他完全有意識地承受了貝多芬的深刻的认眞精神，而且象勤勉的后裔一样更加发揚了这种精神。他有一切理由可以要求人們把他与上面所提到的音乐家們并列，把他看做是刻划性格的音乐发展运动的領袖，把他看做是大大推进了近20年来的德国音乐的人，把他看做是一位絕对出类拔萃的人物。在这种人的天赋中就有神圣之火，岁月也不能使他們光輝的創作中的这种火焰熄灭，这神圣之火照耀和保护着作曲家的光荣，使他的天才的成果永垂不朽。但如果預先就认为舒曼的整个創作活动已經在我們面前完全呈現，目前就已經可以下明确的断語，这毕竟还是对他在艺术上的功績抱一种不尊重的和不公正的态度。只有当我們对他的活动了解得絲毫不差的时候，我們对他的判断才有足够的根据。所以目前决不是到了时候，因为他的許多作品（我們已經談过，这些作品当然对批評的判断有很大影响），其中包括他的«浮士德»，还完全沒有发表。

在他的作品中我們首先必須寻找作者本人。我們为了力求到

处体会他的理想，就不能放过他的創作中任何一个重要的环节。虽然他的任何一部作品都不乏美妙之处，这些美还是常常被我們忽略了。有时感觉到好象它們在严整的外形下削弱了。因为这种外形和內部已經白热化的、因而不免有些失之于夸張的狂热之情很难协調。有时使人感覺到好象这些美消失在和声的严峻的石径上，而和声是隐藏在纏繞着它的密藤般的彩色繽紛的裝飾音里。这些裝飾音我眞想称它們为"象征性"的，因为这两种手法給人的印象都与形式的严整性相矛盾（作曲家采用它們正是特别强調这种严整性），它們使有些人感到莫名其妙，使有些人感到非常不快。那末我們就花些时間来消除疑竇，用光明使舒曼的創作中所具有的本能的傾向和自觉的意志大白于天下吧。由于他立志这样认眞，对自己的艺术这样忠誠，事业心这样高尙，热情的心地这样純洁，又具有这样无限的忘我精神，所以他坚决拒絕一切能够使他获得虛荣的东西。

但我們首先必須弄淸楚是什么使他实现自己的这些願望的，他的手法中哪些虽然一般說来对艺术有益和有利，而对他自己則可能是有害的；哪些需要整个看做是艺术的进步，而哪些形式固然符合他自己的詩艺的要求，并且他曾广泛地加以运用，但它的进一步发展将是多余和不符合要求的；最后，还必須等待从这棵壮实的大树上收到由于他对比他年青的同代人的影响而結成的果实。只有到那时候我們才能够解答他到底是否实現了那可以称之为"舒曼的隐秘的意图"的东西，即：以浪漫主义精神貫穿古典形式，或者可以說是把浪漫主义精神貫彻到古典的王国中去。一般說来，这是可以实現的嗎？有朝一日可能做到这一点嗎？換句話說，这

都是一些在艺术上可以引起爭論和分歧的問題，正象有一次在完全是另一个領域中曾經发生的一样——人們在爭論能不能把英国公园在結构上的天然奇景的妙处搬到勒諾特尔❶所設計的有幽雅的林蔭路和雄偉的对称布局的花园中来。

在这場論战方面，时間雄辯地証明了：不論是勒諾特尔的花园或者英国的公园都不能沒有艺术而創造出来，二者都不能处在艺术規律的范圍以外，两种花园的开辟都需要有独出心裁的才能、善于組合的能力、詩意的感覚。二者都使我們有时惊叹它們的雄偉深远的特点和美妙的远景，有时获得好象蒙上一层云雾一样的充滿神秘气氛的印象，触动我們心灵的深处，使我們的心灵完全溶化在周圍的景色中。二者都以它們的幽雅引人入胜，使我們的心灵感到亲切而忘掉其雄美。但是这些情緒是由完全不同的手段引起的，在喧声震耳、直冲云霄的噴泉和三百年老橡树的奇姿之間、在通向深处的笔直的一行行修剪得很整齐的灌木丛与象蛇一样地蜿蜒曲折的林間小径之間、在介壳石的山洞和林蔭下潺潺流动的小溪之間是这样沒有共同点，如果想把这二者結合起来，是会破坏它們所引起的有时很相似的情緒的。

舒曼不去冒險探求，不去征服和創造，却极力想使自己的輾轉于欢乐与苦痛之間的純粹是浪漫主义的感情平靜下来，极力想把自己对一切奇思怪想的追求（本质上常常是带有隐晦和阴暗的情調的）同古典的形式結合起来，而他的独特的气质恰恰不适合这种清晰严整的形式。如果看不見这一点的話，那如何能够談論舒曼

❶ 勒諾特尔(Le Nôtre, 1613—1700年)，法国建筑师，凡尔賽公园的創建人。——中譯者注

呢？然而他究竟还是探求了、敢做敢为了，发明和創造了，当然，这很少是出于自願，而多半是不可避免的需要所促使。因为內在的必要性会迫使一位眞正的艺术家鑄造出适合于自己的感情的輪廓的形式，用喜或悲的色彩貫穿自己的感情，使它和自己的心弦一致。他也正是这样做了，但只是違背了自己的意志，好象感到自己身上有恶魔的羈絆一样而自艾自怨。这是由于他认为旧瓶适于装新酒，他认为現代的精神体驗好象可以用傳統的形式来表現，然而这些形式却是由完全不同的感情內容产生的。

在这种自我斗爭中他不得不飽尝痛苦。在他的作品的出色的篇章上可以看見好象是从深深的、裂开的伤口流出来的斑斑血迹。有許多地方好象他在和自己的天才斗爭，他力求使这天才披戴上老祖父的盔甲，而不管这盔甲早已不合它的身材和妨碍了它的行动。这天才虽然感到这盔甲使自己行动不便，却仍保持自己的姿态和步調，这姿态和步調当然同原来定做这盔甲和披戴起来很合身的先輩大为异趣了。

想把正相反的思想、观点、方向和形式加以調和已經不止一次是心灵和头脑极好的人的追求和諧的願望。他們能在常常是正相反的观点当中感到有隐在的共同点，由于他們看出两个相对立的方面都能有最好的东西，所以希望可以把两方面的这些好东西結合于第三者中。但是他們忽略了在某些事物中的确存在着不容調和的对抗性矛盾，他們看不到如果想緩和这种对立只能引向很难达到的（如果只是一般說来能达到的）“Juste milieu”（“中庸”），引向使双方都不滿意的折衷主义的混合物。

但是关于舒曼的創作，则不管将来对它下什么样的定論，也不

管从純音乐的角度有些什么样的看法，目前就已經可以确定这一点，即：他在两方面的功績已經完全足以使他的名字永載艺术史册。

一方面他继承了貝多芬所开辟的道路，另一方面他給从前很少有人走过的第二条道路指出肯定的方向。由于他除了有音乐的才华和文学的天賦以外，还是一个学識淵博的人，所以他在这条道路上已有許多成就，足以使我們有充分根据来对他这方面的活动全面加以探討了。舒曼很清楚地懂得必須建立一般的音乐，尤其是器乐与詩艺和文学之間的密切联系，而这是貝多芬在作《爱格蒙特》或給另外的一些器乐作品以明确具体的曲名和小标题时就已經預感到的(即使只是一位天才的蒙朧的預感)。同样舒曼也使文学接近起音乐来，他 ipso facto（以事实)証明，一位杰出的音乐家同时也可以是一位大作家。

当他认为建立音乐与文学(即思想与感情的两种形式)之間的紧密联系的时刻已經来到的时候，他拿笔同样熟练地写起关于詩艺和音乐的論文来了。音乐这詩艺的最高形式向来被人枯燥地象科学中的数学一样地加以解釋，現在一部分是由于舒曼把詩的成分加到自己的批評論文中来，一部分是由于他有着一个用以选擇一定的詩意題材来做音乐，尤其是器乐的基础的尺度，他已經使音乐接近于同其它艺术平等的地位。

在我看来，目前还不能給舒曼的音乐以正确的評价。在沒有充分地研究他在报刊上的言論和他的創作对音乐艺术的影响以前，在他做为一个艺术創造者和敏銳而富于灵感的人以及有思想的作家和有科学修养的学者的全貌沒有充分显示在我們面前以

前，彻底探討他的优点和他的不用証明就可以感出的缺点都是不可能的。音乐和文学几百年来都是好象有一道石壁似地彼此隔离着，它們各处一方，显然只是知道对方的姓名。如果他們有时接触，那也是象皮拉姆和提絲芭一样只偷偷地交换一下爱慕的眼光或通过以前是它們之間的障碍的石壁上的裂縫彼此接触而已。

舒曼是两个地方的人，并且为至今被石壁隔开的居民在这石壁上打开了一个缺口。这样，虽然只是两种艺术的个別代表能够很感兴趣地彼此认了邻居，这究竟是一件大事，它的后果看来是有这样重大的意义，目前簡直无法充分估計，而只能預感和猜測。

二

舒曼由于有多方面的修养，使他能够象品評和声与对位一样敏銳地品評詩歌和散文的問題，所以对音乐艺术有双重的影响。

我不敢断言他的活动哪一方面更有意义，他用两种語言（文字的語言和音响的語言）說話的能力都同样純熟，虽然可能不同样有說服力，也可能他是把偉大而美好的詩艺与偉大而美好的音乐結合起来所需要的条件集于一身的杰出的例子。

但是在我看来，他的头一个功績毕竟要大得多。他有很好的修养、縝密的分析能力、純正的趣味和可靠的分寸感，足以找到两种艺术的接触点，使这两种艺术結合起来双倍增加它們的力量，而不是笨拙地硬把它們凑合起来反而使它們在竞爭中消耗力量。批評家和艺术家集于一身的舒曼，在两个領域中都同样有創造。他由于不願率直地說出自己的意見，便用以下的話来說明摆在批評

家面前的任务:

“我肯定地說,只有能使我們获得的印象同原作給我們的印象一样的評論才是最高的評論……在这方面,让-保尔用詩句給我們的关于貝多芬的交响乐或幻想曲的启示要比成打的自封的批評家所提供的多得多,这些批評家把自己的梯子靠近这位巨人,极力用自己的尺度来衡量他。”[1]

舒曼善于这样細致而中肯地傳达自己被艺术所引起的詩意的情緒和思想,所以他簡直可以說是这样的一个人:他写給讀者的篇章象他写給音乐家的篇章一样充分反映了他的丰富而細致的想象。那么,我們就首先談談做为一个作家的舒曼吧。因为即使他的批評意見对他当代的艺术的影响不如他的音乐作品的詩意的性质的影响为大(我們决不敢这样肯定),他的文学活动对我們的时代仍然是有特别意义的,它使我們能够知道这位杰出的人物的出色的文学才能。

卡尔·瑪里亚·威柏早就已經体会到一个音乐家如果对报刊和日常的評論不感到格格不入是有多大益处了。舒曼創办了杂志(就是刊載本文的这个杂志),并且不久就担任了它的編輯工作,这說明他对这問題的重要性的理解是多么正确和深刻,而我們有些人至今还很淺薄地看待这个問題。为了要使大家了解为这个事业所做出的必要的牺牲(而牺牲的正是时間——这是一个艺术家所最珍惜的——和金錢——这是一般人所完全不能理解的)起見,我必須談談使他采取这个决定的思想。

---

[1] 舒曼:《論音乐与音乐家》(論文集)第一卷,第72頁。

我現在也还贊同他，因为时間完全証实了他从过去艺术史中得出的結論，也証实了他对不久的将来艺术家的地位的不可避免的改变的敏銳的預見。在肉体方面，远視的眼决不是最銳利的，而在精神方面則正相反。在这个領域，迟鈍的眼只能看到不超出狹窄的眼界的物体，而只有独具慧眼的人才能看到刚升出地平綫的时代，只有这样的人的眼光才能透过充滿迷霧的未来和蒙朧的过去。这样独具慧眼的人常常会遭到眼光短淺的人和眼光迟鈍的人的嘲笑，或者沒有人肯听他的話，因为他們絕对不肯同意虽然已經接近但他們还沒有看出来的事物。但是深信自己正确的人又哪管这等人的近視，哪管他們是否嘲笑他的举动和否定他的主張呢！他越出人群的視野之外不屈不撓地奔向向他招手的目标。当舒曼創办了他的杂志从而在有思想的艺术家中間占据一个完全特殊的地位的时候，当然有不少亲友认为他是任性胡为。但是到 1855 年已經很清楚地看出他在 1834 年絲毫沒有想錯。

我只想簡单地証明一下他同时走上批評家和艺术家的道路时的动机的正确性，但是由于我們当中大多数还对这个問題的必然后果的意义体会得还很不够，所以还是让我們从两点上来較詳細地探討一下吧：先談一下一个艺术家所写的評論对听众的影响，然后再談一下这种評論对艺术家本身的影响。

因此，我們首先指出如果評論是出自完全不懂創作技术的人之手，对于听众会有什么損失❶，然后再来談談如果艺术家由于智力发达而自己执笔写評論时的益处。

---

❶ "……批評如果不是出于具有創造性思想的人之口，就始終会当别人的尾巴。"《論音乐与音乐家》(論文集)，第一卷，第27頁。

艺术的存在不是从昨日始，于是我們就要問：是不是評論在遙远的古代就已經有了？这是不是可以远溯到艺术的最初的起源上去？它是同后者一同产生的嗎？是同它一起繁荣和衰頹的嗎？它对艺术是有益还是有害？它是茁壮的橡树干滲出的胶脂、树瘤，还是使各种力量平衡所必需的卫士？它是不是象任何坚硬的实体在光的海洋中必然投下的阴影？它是不是耕耘土地的很好的犁，松好土地使它更肥沃？

所有这些問題都旣可以答“是”，也可以答“否”。評論是永远有的。因为任何一个时候、任何一个民族的艺术发展沒有不符合于人民的精神的，而且，如果預先沒有交流和相互影响做准备，是从来不可能把某一种艺术从一个土地移植到另一个土地上而馬上成为全体人民的艺术的。希腊艺术之移徙到罗馬人那里，意大利文艺复兴中心之轉到文明的欧洲，西班牙的文学对法国文学的影响等等都是这样。任何一个与人民的民族特点相矛盾或甚至完全背道而馳的艺术作品都从来不会被后者所同化的；它将陷于孤立，一直到它所表現的思想感情归化于它所迁来的国土时才会产生反响。印度人由于他們对无限、永恒、无比庄严和迷蒙的概念在他們的詩歌和雕塑中借助于扩大尺度、比例、数量、物象所表現的巨大的奇景，未必符合希腊人的艺术感情。而希腊建筑的杰作在埃及人看来可能象用紙牌搭的房子般的小孩玩艺。同样阿拉伯的文化恐怕很难理解和接受布亚納罗梯和拉斐尔的創作，而中国清朝的官吏也很难体会巴赫的风格的崇高或罗西尼的旋律的丰富和奔放的欢乐。

但是虽然一般性质的評論大部分只是无意識的、本能的贊成

或不贊成的行为，虽然比較专門的評論承认某些刻板公式风格的作品有权受到产生这些作品的人民的特别尊重，显然最近还遇到一种評論，这种評論同以上两种不同的地方在于：它拖着一个科学的包袱，还做分析的小买卖，这分析是借助于外科手术刀（常常还用厨刀）和显微鏡，这种分析是把比較解剖学的法則搬到艺术中来了。这种評論的語言是由最討厌的行話組成，它用柳条和鞭子威胁你，竭力描繪噬人的怪物和象赶麦田上的云雀一样地恐吓艺术創造者。虽然如此，我們还是把它归入上述比較一般的或下意識的評論之列。为了証明我这話的正确性，只要扯下它那使人害怕的外衣你就会亲眼看出这一堆破烂是多么空洞和死气沉沉的东西，它只能吓唬那些怕鬼的人。現在(永远都是这样)，評論归根結蒂是为了：使某一个民族选擇艺术的某种形式或某种体裁；比起在邻国培植的其它形式和体裁来，特别偏重这种形式和体裁；推崇自己的大师中的某一位；給他的某一部作品以比所有其它作品为高的評价。能够认为在現在人們分辨美好的东西要比平庸的东西快和抛弃得更坚决嗎？能够认为現在人們的仇恨心更深，嫉妒心更强，竞爭心更重嗎？决不是这样！古代和現在一样充滿了不良的感情。双目失明的荷馬不得不无依无靠地到处流浪，索福克勒斯在写完«爱迪普斯»以后被人认为是瘋子，受自己的国王欺騙的菲尔島西[1]死于貧困而某位蹩脚的詩人（他的名字逃过了后代人的蔑视）却受宮廷的寵幸。在中世紀，意大利的艺术家和詩人在用匕首和毒药方面比有权势的王侯毫无逊色。以后，已經是在有了

[1] 菲尔島西(934—約1020年)，塔吉克的伟大詩人。——中譯者注

現代評論以后，查鉄敦❶和吉尔勃尔死于絕望，高乃依和席勒受穷困的煎熬，貝多芬与舒柏特生前得不到承认。所有这些例子都是很有說服力的。至于那些庸才，他們这样受現代評論制度的特別庇护，其命运很难和从前的庸才的命运相比。在他們获得喧赫一时的成功之后必然是被人忘却。而那些以一夕成名的虛浮的瞬間成就遮盖永恒的巨擘的光輝的人，他們的名字是很难流傳到下一代的。

在評論已經掌握报刊的国家里，占优势的評論与到处永远都存在的評論之間很难找出眞正的分水岭来。但是在它們的性质中的想象中的区別还是表現得很清楚的。以前評論是一种蒙蒙朧朧的境界和难以确定的气氛，虽然在个别人物和事物周圍的气氛比較澄清一些，但它的本性还是不稳定和难以捉摸的。它象从手指間漏掉的水一样沒有形体和不可捉摸。現在，自从有了报刊起，它变成明显的工具，有賦予它权利的具体証明书，从这时起它借着报刊开始把它的奖章、判决、不朽和开除的敕令投到世界中来，它升到权威的地位，成为一种法庭。它設立了一种拷問室，在这拷問室里它每个鐘头都有刁钻古怪的念头，把它看中的牺牲品吊到拷問架上，压杠子、上脚鐐、戴手銬、擰揪拉扯，釘在柱子上捉弄和鞭打，最后还要游街示众。

但是这种評論的粗暴(这常是濫用无耻簒夺的权利)有一个特点，卽：它只是想象中的暴虐，內部是无力的，任何人只要深思熟虑地和勇敢地給以回击就可以战胜它和消灭它。它的特点还在于：实际上它逞威风折磨的只是那些俯首听命于它的人，它的拷問架、

❶ 查鉄敦(1752—1770)，英国詩人，浪漫主义先驅。——中譯者注

柴火堆、枷号示众正象它的嘉奖表揚的証书一样都是假的。如果在現在輕視它們，那它們对后代也絕对起不了什么作用。它所执行的斬首和肢解的刑法只在人們得出什么結論以前有意义，它的拷打对那不願受这痛苦的人絲毫不起作用。它想象中世紀的maleficium(咀咒法术)一样起作用，卽折磨和消灭蜡制的敌人的形象，以便給这个傀儡的每一損害都能够使这傀儡所代表的活人感受到——而它常常如願以偿了。只有喚起人們的想象力、引誘他們的虛荣心、煽动他們的卑微的欲念才能掌握这样的无上的特权。而健全的理智、眞摯的情感、純洁的良心如果想提高自己的嗓音，使自己的呼声高于一切，想使这得寸进尺的怪物和恶魔重新稳遁无踪是多么困难啊！

古騰堡❶当然是沒有料想到自己的发明会得出这样的后果。不論印刷术 ab ovo (起初)对欧洲社会和基督教文明发展的程度影响有多大，它毕竟不能一出現就立刻引起一切好的和坏的后果和滲透到人們为得到它的照耀而开辟的道路的一切支綫中去。在一切源泉都被发現和这一发明的果实成熟以前要經过好几代。要使它的后果終于表現在离政治的紧要問題較远的艺术領域，要使报刊在这一領域成为有严肃意义的因素，至少要三百年的时間。因此从現在起就完全应該經常記住它的起源和作用，留心研究它的利弊，以便能够利用它的益处和防止它的害处。

古騰堡的神秘的机器长期以来只出版书籍，卽使以后它的活动范圍扩大到出版期刊，那也只是为政府和政党的利益服务或供

❶ 古騰堡(約 1400—1468 年)，德国发明家，欧洲活字印刷术創始人。——中譯者注

商业和工业的目的利用的刊物而已。

但这些出版物的意义和篇幅都突然增大起来，它們的篇頁中充滿了有关巨大政治事件的評論，或者是哲学、科学和文学著作，这些著作在主題的丰富有趣方面竭力同前者竞爭，于是艺术到18世紀必不可免地落入受双方夹攻的境地。格魯克派同皮契尼派之战的确在艺术問題上消耗了不少油墨。这場战爭是用专題論文、小册子、抨击性的文章来进行的，我們現在看出双方的正規軍兵团是在彼此針鋒相对的艺术思想和兴趣的旗帜下鏖战的。

19世紀初叶，長期的和平把許多飽学之士吸引到艺术的旗帜下。它也促进了工业和商业的发展，工商业的积极性是不放过一寸閑空的土地和任何即使能获得一文利潤的东西的。工业（它的統計汇报表在前几世紀看来是神奇的、甚至是完全不可思議的）怎会不利用艺术兴趣的这种蓬勃的发展呢？这种艺术的兴趣給人以生动的印象和引起不流血的战爭。它是从可怕的精神上的震蕩、从不久以前可怕的破灭到現在逐漸在我們現代人身上形成的神經麻木状态的自然的过渡，現代人对历史、对最偉大的事件、对光荣和幸福都只从交易所的观点来評价了。不久，工业也把艺术領域中的玩賞变成了奢侈品，并且不仅迫使貴族，而且断然地迫使一切人都有一定的 menus plaisirs（零花）的預算（去剧院、音乐会、展覽会和买画的費用），而这种零花在以前只是帝王們的特权。工业成了群众与艺术之間的經紀人，掌握了它的所有作品和代表者、它的合法的和私运的貨物、它的眞假使徒、它的虛飾和閃光，于是开始利用所有这一切来图謀自己的物质利益。起初还小心地隐蔽着，以后伪善地否认，最后終于无耻地承认了。为了达到自己的目的

它是不擇手段的：不論是自我吹嘘或大言不慚地到处吹捧，不論是散发証明不朽和神圣的文书的鬼蜮伎俩或是造謠誹謗，不論是排斥或嘲弄、侮辱都在所不惜，所有这些手段都是为了褒貶每一位天才或某一部艺术作品的。

可是我并不打算指摘工业在这里象在工厂、矿山和成千的各种企业一样追求利潤，也不想非难它在这里是靠公众的容易激动的想象力、輕信和无知来生存。甚至我們决不断言它的居間中介只是对艺术极有害的影响。我們也应当承认：它虽然利用艺术追求自己的目的，但同时也使艺术大为普及；要知道，有时甚至在莠草中間也可以找出好穗来的。我們决沒有只責难它的干預艺术利益是非正义的，我們也承认它在激发人們的艺术趣味的事业上的功劳，也承认它竭力使艺术必然参加社会生活的一切活动、一切和財富有关的宴庆、一切上流社会的最文雅的娛乐的力量。并且首先我們不想譴責工业使艺术家忘記了一句諺語："Quod licet bovi, non licet Jovi"（"允許牛做的事，朱比得不可以做"），也不会想：在这場合作中，当艺术家的手不可避免地被玷污了时，工业还可以保持自己的尊严，因为工业是靠出售东西漁利的，它获得了投資的利息，而艺术家則出卖自己的天才、自己的才干、自己的灵感，簡单地說，就是出卖自己本身，出卖那些不能买的东西——大自然所慷慨贈予的无价之宝。但是我們要說："祭司是靠供桌过活的，但不要把供桌也吞了"。

当工业担負起艺术活动的事务方面并且同时把报刊抓在手中时，成千上万的人都投到这漁利的罗网中来，并且到处只要有銳眼看到魚，那魚是一定会上鈎的。这时就产生了各种专业的杂志，其

中有一般艺术的，也有专門一种艺术的。不久任何一种专业都有許多出版机构，并且每一个机构都有一定的傾向，或者用一个流行的术語来說吧：都有“自己的色彩”。

这里有一点特别应当讲一讲，它可以充分說明我們所探討的問題。这一点就是：“是誰和是怎样領导这些刊物的？难道眞有这样多能写作的人或眞有这样多渴望閱讀的人嗎？眞有这样多可以浪費的思想嗎？眞有那么多需要这些思想的人嗎？”

对于某些部門来說，未知数是正比例。政治是由那些其使命、职业或任务就在于从事政治活动的人来討論的。如果外行人过問政治，那人們对于以政治为职业的人的言論还是器重得多，他們还是处于比較有利的地位。对于宗教、哲学、科学、文学、商业、工业、农业、园艺、狩猎、捕漁等等的情形也是这样。这些領域大部分都是內行人从事評論的。学者来評論学者，作家来評論作家。經济、行政事务、权利問題、法律、国际政治等等問題甚至在它們由不太有修养的人討論时，也从来不会使人感到缺乏行家的成熟而有威信的意見。这些行家由于他們的学識和所处的地位或机会，能够并且也有这样的使命来在实踐中檢驗所爭論的理論問題、介紹自己的經驗和見解，抓住所需要的时机。

艺术的情况是否也是这样呢？在那些敢于掌握“树立”名声之权的人中間有沒有象利用建筑鉄路和侨居外国投机一样利用自己的保証成功的王牌的人呢？有沒有欢迎只根据人們是燒香还是投石来判断自己的爵位的精神貴族呢？我們要問：在他們中間有沒有相当多的艺术家由于他們是对于美的双重崇拜的祭司（在理想中崇拜感情，在現实中崇拜形式）而是艺术法庭的唯一的全权陪审官

呢？

在文学方面，这些問題的答案要比其它艺术容易得多。文学作品是只有作者的同行同业的人才研究分析和褒貶的，他們完全象在自己家里一样用同样的語言說話，他們能够詳尽地了解所分析的作品。当文学評論建立自己的理論时，是在这样的主題范圍內：它的基本原则和概念不完全是别人的。但是在我們音乐艺术內，这样的理論的建立则是胡乱猜测，并且是由那些在最簡单的事物上都是死啃教条的人、由那些連把他們一知半解的理論知識做起碼的运用都不会的人确立的。

眞正的艺术家部分由于鄙視报刊所干的亡命徒式的胡做非为，部分由于自己好幻想的漫不經心，完全不注意这种势力的发展。現在他們突然看到这势力已經发展到巨人那样大了。他們让工业毫无忌憚地今天建立名声而明天就把它毁掉，在还可以制止卑鄙无耻的投机发展到底以前，他們不起来反对这令人发指的濫用职权，他們从来也沒有想反对蹂躪他們的田野、掠夺他們的营垒、嘲弄他們的家园的不可侵犯的一群詭計多端的評論界的匪徒，并且甚至他們自己的武器受到这种强权的敗坏的影响也不加抵抗。他們之中最軟弱和鼠目寸光的人俯首听任风尙的摆布、公开地拜倒在匠艺之前而不崇拜艺术，他們只有在可以从賜予他們的特权中贏利时才口是心非地表示自己尊敬艺术。那些对自己所怀的旧信念始終不渝的人遭到了殘酷而不公正的迫害。他們痲木不仁地故意輕視自己的力量，他們找不到治愈折磨人的絕望的寒热病的方法，并且誤把評論方面来的針刺当做是一般眞正可以致命的匕首的伤害，于是哀叹自己的天才沒落。只是到后来音乐家（如

果这里是只談他們的話)才很緩慢地,并且起初还是非常迟疑不决和不明确地开始明白:必須摆脱掉这桎梏,問題絲毫不爽地正象哈姆莱特的抉擇一样:“生存还是毁灭”。他們这时感到自己的处境的一切不利,如果沒有及时防卫,也不免要胆怯地尝試走到壁垒那里去——而这可不是一件輕而易举的事。

工业为了掌握报刊和从它那里尽可能多得些它所貪得无厭地不断追求的利潤,它发現初起同文学結成一种同盟对自己是有利的。后者这时也得到很大的利益,它虽然对这个同盟并不十分滿意,但在其中看到了自己的仅有的財产,它认为有这份財产是很必要的。正象将軍允許士兵們搶刼,只要他們在旗帜下列队和服从他的命令就行一样,它任凭投机者卑鄙地貪污。每一种刊物在它让任何专业的新撰稿人有充分活动余地以前,都是长期地和仔細地加以观察的,但是艺术論文却不分皂白地委托給那些音乐知識只限于知道毫无内容的一些术語的人,而这些术語只不过是用来掩飾他們对音乐艺术的結构法則和色彩的秘密完全无知的一种华而不实的光彩罢了。只要这种人遵从 mot d'ordre (命令)行事就行了。

在这种情况下,舒曼所說的話是很正确的,他說道:“音乐評論是一个还完全沒有开垦的土地;这是由于只有极少数的音乐家擅长文笔,而大多数評論家却不是眞正的音乐家,因此不論前者或后者都不能眞正掌握对象。因此音乐上的論战常常以全面撤退或互相拥抱告終。在我們之間終于会出現能坚强地作战的騎士的!”❶

❶ 《論音乐与音乐家》(論文集)第一卷,第48頁。

而下面这句話在任何时候都是正确的："只有那充滿崇高精神和詩意的东西在未来才有地位，它得到承认的时間愈慢、它控制人的时間愈久，它动人心弦的程度也就愈强烈和深刻。"❶

上帝保佑，我們絲毫不想拒絕承认那些在文学、科学、哲学、人类进步的任何領域开辟新道路的著名英雄們。但是对这件事也不能保守沉默：他們的偉大功績絲毫沒有給他們权利剝夺（他們已經悄悄地这样做了）艺术家們討論自己的业务的权利。文学很快地成为統治阶級了，在很短的时間內它已經得到了各种各样的物质上的和精神上的特权，它的情况是这样繁荣和輝煌，而由于受寵若惊变得这样好虛荣，它不能不很快地带有一副初出茅芦的暴发戶的得意神气。在这种情况下，如果別的艺术的代表者中有某一位貧民率直地、旣不阿諛奉承、也不低首下心，突然敢于深入文学显貴的羊皮紙的实驗室，那簡直是象冒瀆了埃菲斯城的神殿，因为这些名門貴族自认为得天独厚，有权把所有这些艺术中的小民看做是僕从，他們只配斟酌自己的情况担当劳役或租賦。但是有时这貴族也卑躬屈节地拜倒在那些很自尊和坚决否认他的霸权的人的面前，或者拜倒在那些由于国王的寵幸或者由于在人民中間的成功而突然地头戴傲然飄动着羽飾的鋼盔、身穿騎士的甲冑和在比較正直地創业成名的条件下出現的人的面前。但是在文学不止一次由于吹牛而使自己名誉扫地以后，它也試图在适当的时机撈回面子和殘酷地攻击上述的勇敢的艺术家；借着背信弃义的攻击，它把他們打下馬鞍，但并不敢謀害他們的生命，因为他們有保护天才

❶ «論音乐与音乐家»（論文集），第二卷，第203頁。

的神符在身。人們不必对它的大大失策感到惊异！但是如果艺术家很快地在成功的熔炉內經受了火焰的考驗，那工业的投机分子也要从利潤上着眼来贊成他或反对他的，如果他們給他一点溫存、一点尊敬，对他表示好意和向他鼓掌，那随之而来的就是他們可以得到利益。所有这些在他們看来就是商业，在这方面他們可能失算的只是所預期的利潤的大小——如此而已。

但是文学所貪图的更要多些。它想建立美学理論和完全支配裁判权。并且它所支配的裁判权不仅是做不到“不徇私”(因为它虽然很輝煌，毕竟还是靠工业吃飽飯的)，而且也做不到“有良心”和首先做不到“全面了解对象”(因为它在評判艺术和艺术作品完美的程度时除了它在有影响的艺术家圈子里或从公认的艺术作品的权威那里暗地偷听来的意見以外，沒有别的尺度。)

文学可以随便怎样議論其它艺术，它可以做得有益处、甚至很出色，但是眞正地衡量出它們的作品的价値，断定以及找出它們在什么地方有缺点和隐伏的妙处——这样的任务，不論現在和将来文学都不可能完成的。

文学界可以对音乐有感触，但对音乐加以仔細的分析則只能由音乐家来完成。于是他們在研究自己的艺术的典范、杰作(这些杰作是不断使他們油然起敬的眞正的源泉)时发表自己的見解了。

艺术家不能够因为他沒有掌握論証所必需的认識而只說出沒有任何东西来充实的个人印象。如果他想保持永不犯錯誤的地位，他就应当等待时間的裁判，到时候再說出对自己所热中的对象的意見。因此文学界也差不多同样明智地避免过早地狂热，以免有損自己的神圣地位的光荣。然而它有时还是由于自己的信徒而出

了一些洋相，并且允許自己的巨擘贊揚过去，贊揚过去的輝煌、偉大、深刻、动人无与伦比和不可模仿的作品。主要是不可模仿。現代人的作品同这些作品比較起来，显然只是些“微不足道的东西”、“空洞而短暫的东西”或“累贅而沒有比例的庞然大物”❶。

但是由于强烈的貪婪与金錢的利益要比公正的、甚至善意的不表示态度要积极活跃得多，所以文学家中那些虽然有些教条但常常很专注而辛苦地从事研究工作的人、那些在对艺术的看法上虽然有很深的学究气但毕竟对問題的态度还相当严肃的人很快地就被一群下流作家給排挤了。这些下流作家不把艺术家地位的升降看做是与艺术本身有关的問題（甚至連从表面上看也不願意看），而是根据派别的利益需要搗乱还是捧場来公开地和无耻地誹謗或袒护艺术家。在每一个被文学家所濫用的这种贊揚或否定的背后都隐藏着微薄或者很可观的利益（这几乎用不着再說了），但是沒有人来反对这种丑行。文学界哪里管这些事！它会由于这个而受損失嗎？难道这会危及它的生存嗎？它可能学該隐那样地問道：“难道我是我兄弟的守卫嗎？如果艺术家象乖孩子一样不敢动挪用来鞭打他們的东西，如果他們一次也不举起盾牌来抵擋象冰雹一样落在他們身上的棍打，如果他們恭順地使自己的胸膛迎向射来的飞箭，难道这都是我的过錯嗎？”

不知內情的好心的观众买了票、付了錢和聚集在一起，他們花了錢是想能够把他所得的感受談談、聊聊、吵吵罵罵、嘮叨嘮叨、泄

❶ “門德尔松不只一次不得不听某些著名作家的废話，說什么音乐繁荣的时代已經过去了”（《論音乐与音乐家》（論文集），第三卷273頁）。“我們还是缺乏为未来的音乐的杂志”（同书第二卷，第49頁）。

泄怒火、挖苦几句，甚至做獅子吼，最后他們发覺他們受了嘲弄，被人牵着鼻子走，象在賭場里受了騙，只不过是让人用他們荷包里的錢来投机而已。只要一談艺术，他們就感到莫名其妙，默不作声，惊慌失措，好象他們又要在这些毫无意义的吵鬧中間恼火了，他們終于厌恶一切与艺术有关的东西，这时他們表現出接近蔑視的漠不关心。

"难道我是我弟弟的守卫嗎？"这是无庸置疑的：报刊所以成为艺术家的恐怖，只是由于他們让它成为权威的法庭而一个席位都不夺取，因此沒有使它考虑他們的发言权。他們絕对有这种权利，而且实际上这是他們的直接的职責，这是一种不正确的謙虛，結果让报刊千方百計地利用这一点来損人利己。他們只要記住：报刊只不过是起初作为社会輿論、作为一般趣味的标志的批評的注釋者，这样的报刊当然給人的印象深刻得多，但也只不过是比普通談話方便些罢了，因为 verba volant, scripta manent（"口說的飞了，笔写的留着"）。記着这一点就可以看出，他們对自己的沉默要負多大的（我决意用这样的言詞）責任，就可以看出他們多么应該在討論眞善美时坚持自己的地位和发言权。

社会輿論与其說是人們在說什么，不如說是人們在想什么。因为說出来的可以引起爭論；但归根結蒂大家所想的表現出来也就是大家所坚持的。因此，非常重要的是：离眞理比較近的人說出对眞理有益的話，以便把一切謊言驅逐出他們的信仰的全能的王国。不論那些有意識地維护坏东西的人的趣味影响有多大，不論其他好胡說八道的人的廢話多么有效，究竟不能蒙蔽所有公正而有教养的听众，以至于在他們中間找不出少数能够辨认眞理的呼

声的人。如果他們还不敢說出自己的意見，那在不久的将来他們还是要挺身而起保卫眞和善的，換句話說，他們要对批評加以批評。此外，人們不仅看送消息的人有多少，还要看他們送来的是什么消息。在群众的眼睛里，絕无仅有的声音有时足可以頂一片其它的声音。感謝上蒼！能够高呼 Suffioit mihi unus Plato pro uno populo（我只要一个柏拉图就心滿意足了，他可以頂替所有的人）的那一类讀者还沒有死絕。

我們决不排斥这样有智慧的人：他們虽沒有創作的才能，但是由于能够深入体会艺术的思想，能够对它的法則和它的奧妙了若指掌。他們对于艺术家来說，不仅是非常受欢迎，并且也的确能对艺术家有很大的益处，可以促使他比較、研究、体驗各种各样引人深思的印象。如果溫克尔曼❶从事归納艺术法則的工作；如果象基佐❷这样的政治家受这个对象的偉大所鼓舞，做为自己公余之暇的成果贈給我們一些对艺术的深刻而机智的意見；如果象果季耶❸或海涅这样富于幻想力的人对一切迷住他們的美都用他們的丰富多采的詩人的心灵折射出的反光加以变幻；如果有天才而又正直的人献身于他們热衷的事业；那眞是求之不得呢。我們高兴让一切有志于在这个領域內劳动的人自由行动，并且我們还非常感激他們。并不是他們的完全正当的文字活动使我們覺得是危險的，我认为危險在于从事这样活动的专业艺术家完全沒有或至少为数不多。因为专业艺术家如果从事文字活动即使对艺术沒有特

❶ 溫克尔曼（1717—1768年），德国古希腊艺术史学家。——中譯者注

❷ 基佐（1787—1874年），法国資产阶級历史学家，反动政客。——中譯者注

❸ 果季耶（1811—1872年），法国浪漫派作家。——中譯者注

别的功劳，对艺术也不会有很大的害处，而如果玩票的和卖身投靠的笔墨压倒艺术家的笔墨，那害处是不可避免的。

而且我們要問：批評艺术作品的权利不属于艺术界的人还属于誰呢？

解决艺术問題不是从事这种艺术的人的事，又是誰的事呢？誰还能比亲身从事創作的人更会品評那感受和創造的心灵的产物呢？

最后，为了一劳永逸地清扫艺术的基地、消灭莠草、把毒菌連根拔掉起見，需要不是学者、政治家、詩人动手，也不是这一党那一派的善心的信徒动手。对他們来說，这个活是太髒了，他們会說这不是他們的事情而拒絕去干。我們，我們自己应当动手打扫自己的家，自己把在神殿里所有做买卖的、兌換錢币的、放高利貸的人都赶出去！

这样，我們在以前卖淫妇无耻抬头的地方才找到和睦的家，找到棲身之处和避难所。这里不能低下眼睛、无所作为地垂手等待这放蕩的景象收場，問題是要拿起武器保卫我們的营垒和巩固它，要成为自己的帳幕的主人而坚强和毫不动搖地站在它旁边！

作家和詩人們，我們象邀請我們所期望的客人和弟兄一样請你們参加这个工作；正象石头、音响或色彩是我們的工具一样，你們是文字、詩歌和散文語言中的文字艺术家。我們知道，我們也是你們欢迎的客人，只是不要过于袒护你們的穿制服的僕人、你們厨房里的大师傅、为你們拔野味的毛的小工，不要使我們相信他們都是有見識的人。虽然别的髒水沟的带淤泥的水不能弄渾它們所汇流入的艺术洪流，但洪流的清彻的水毕竟会由于这样的污秽而受

到阻塞的！

評論永远以这种或那种形式存在。但是人們发現正是在艺术趨向衰頹的时代評論是处在最繁荣的状态。应当得出結論：当評論是本能的时候，群众的意見是非常正确的，但在工业的世紀，它变成病态的、寄生在橡树上的木瘤，它只有轉到艺术家自己手里才能成为艺术的燦烂的卫星，成为引力和离心力使它能在正常規道上运行的卫星，因为現代的社会条件已經不允許它继續处在下意識的本能状态了。

評論应当象任何坚硬的实体所投出的阴影。

也正象在我們的心的机能中反射是感觉的阴影一样，后者发的光愈亮，它同反射所形成的对比愈强烈，評論也应当是强調艺术的最明亮的方面的阴影。它应当成为使土地肥沃的犁，反复地耕耘我們心灵的沟壠，以便能够播种，得到金黄的收获物——这收获是在审慎的白雪下、在深刻的情感的清风中成长起来的，是在灵感的阳光下成熟起来的。这时再有凶恶的暴风雨和仇視的冰雹猛襲要使它倒伏，它也仍然会自豪地揚着自己沉甸甸的鼓脹的谷穗。

在报刊賦予现代評論以这种性质的条件下，它可以对艺术既有害也有利。如果說伊索关于舌头的寓言可以适用于它的話，那它的确既有最好的特点，也有最坏的特点。它是傳播艺术中的高尙趣味、宣傳它的最好的作品、为相对立的观点和思想自由展开斗爭、闡明最重要的問題、有充分理由地反对濫用的程度愈来愈广的最有利的工具。反之，它也是一切恶的体現者。

这里它成为仇根和无知的最詭譎的武器，在臉譜下隐藏着憎恶、用面具掩盖着嫉妒，登上讲坛維护平庸之輩，給貧乏的思想和

庸俗的观点以避难所，給侏儒找同盟軍在反对眞正的巨人的殊死战爭中支持他們，暗地里或公开地、用秘密的阴謀或武装暴动来反对有良心和勇气的艺术家。但是由于是貪求暴利的心和物质利益(这种利益对于商行和企业是有头等重要意义的，但对于艺术則必然是完全不重要)支配着評論，它已不再是把反射投到脑中的阴影，不再象火焰在电灯照耀的地方投下的透明的阴影那样純洁，而是玷污我們的手和使我們的眼光避开它的污点。当它成为冒牌評論家的財产时，由于这些人既不了解发生的过程、也不了解艺术作品的优缺点，他們不分皂白地拾取他人牙慧而把听来的字句堆砌起来，他們只勉强担任把意見胡乱剪成小片的工作，于是評論簡直成了荒謬絕倫的拷問、可耻的殘伤肢体的行为，成了殘酷的活人解剖，眞是荒謬得又可气又可笑！

难道艺术家面对着这样的事实，处在包藏着危險的情况下仍然象以前一样因循守旧、对自己缺乏信心嗎？仍然把这个工作交給比自己作要坏得多而且还要手腕危害艺术家的人嗎？

我們非常了解那种使許多艺术家違反自己的利益不参加报刊工作的躊躇心情(在我們看来这决不是說俏皮話，确实是有这种心情)，誰如果絕对沒有这种心情，那眞是令人羡慕。要知道，他們太懂得掌握雕刻刀、画笔或总譜是多么困难了！由于高尙的謙虛心，他們害怕为了写文章而动笔墨，他們在以前从来沒有利用过、也沒有学习掌握过的工具前后退了。他們对文学的尊敬心是可以理解的，但在目前的环境下是太过份了，他們深信只有那些巧妙地掌握了散文和詩歌的人才有权参加报刊工作。这种想法已經根深蒂固，所以他們很难立刻就摆脫掉这种偏見。那些在有可能时首先

应当提高自己嗓音說話的人中間的优秀和博学之士，认为如果参与报刊工作，自己在許多方面还学习得不够、想的不够多、考虑的也不充分，并且还必須掌握表达自己思想的艺术。好象报刊文章的供应者实际上都学习得很多、想的很多、考虑得很充分似的：好象他們眞掌握了这方面的 savoir dire（說話的本領）似的。甚至最謙逊的、誠恳的艺术家也不止一次地有足够的理由承认如果他們写关于所討論的問題的文章要比书报評論家写的好一百倍，但是他們还是不敢动笔，好象是誠恐被人告发他是冒充文学界的人。

如果考虑到在我們的社会条件下报刊的情况，那必須承认这种躊躇心情是絕对錯誤的。因为現在参加文学的行列决不是迈了会引起严重后果和需負很大責任的一步。从前书籍曾經是讲坛，而小册子是舞台。誰如果通过它們向公众讲話，就是站在舞台上讲話。在 19 世紀"作者"这个名詞的威信受到不小的損害。在法国生动而机智的談話成为一种眞正的艺术和起政治杠杆的作用，令人敬畏，而現在人們却都在說"Le journal a tué la conversation"（报紙扼杀了談話）。实际上談話当然并沒有被打死。但是自从所有不同身分和不同民族的大多数有教养的人都在报紙的各个栏目上彼此約定普通的会晤以后，談話起了一定的变化。

正象以前談話把人們聚集在有日本瓷器点綴的舒适的壁炉旁或小酒館的桌子周圍、啤酒店的长板凳上一样，現在人們根据自己才能的不同在杂志的篇幅上进行談話，发表自己的正确的或不正确的思想、用詩的或詭辯的手段談論广泛的或局限的問題。报紙成为他們的喉舌，他們利用它克服了空間和时間，与自己的不相識的志同道合者交往。这里誰也不受命运或机会所注定的环境所限

制。同样的信念和兴趣使彼此从远处伸出手，有同感的傾向到处可以結成兄弟。学术报告的讲堂不一定先要場所比較大，相反地，場所已經扩大到无限，并且开始包括所有的国家和地带。

这样看来，如果报刊正是談話的一种新形式，正是表达日常的事物变化在我們脑子里激起的和在我們意識上和观点上反映的思想的新方法，那为什么杰出的艺术家（“智慧的头脑”的同义語）反而不会确切地表达自己的思想和观点、自己的感情和印象，从而不能有助于在报刊上更广泛地进行談論呢？誰眞正懂得自己的行业，那即使沒有特出的文学才能发表这方面的意見也比不学无术的人要好得多。只是由于艺术家本人关于自己的事业什么都不写，这些不学无术的人的信口雌黃、空談艺术的廢話才泛濫于印刷所。

当社会輿論对艺术問題的意見还只表現在口头上，評論还沒有在报刊上发表时，艺术家在偶然的談話中，象現在一样，拒絕用鮮明的形式发表自己的看法；那为什么現在当他們所說的話有几千只眼睛看到，而不是一百張嘴响应的时候，他們反倒应当沉默呢？最后，如果他們做起来还不太灵活时，会发生什么事呢？这都可以很快地顺利克服的，在实踐几次以后他們就可以学会給杂志写漂亮的文章，写得就象他們的书信那样漂亮。例如在意大利画家的书信集中可以看到他們是怎样才气横溢地用优雅的文体叙述重大的事件或激动他們心灵的思想。难道从艺术大师們的如此众多的通信中擇其要者用簡明扼要而文雅的风格把其中的主要思想叙述出来就那么困难嗎？

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,

Et les mots pour le dire arrivent aisément,

（了解得清楚，讲得就明白，确切的字句也就立刻紛至沓来。）

此外，我們这种情况并不是“从事写作”，只不过是为了让大家都知道正确的观点，使內行人的意見得占优势而已。在这种情况下，形式問題应当放在次要的地位上，这里主要的是內容。

不論作者在文体上的优点是他的多大的功劳，不論这些优点使他的著作有多大的魅力，不論这些优点是怎样一种成功的手段，如果所叙述的內容正确而眞实，沒有这些文体上的优点也是可以的，因为上天早就照顾到它赋予理智的人所迫切需要的东西了，它还給了他为表达內容所必需的邏輯。此外，为了鮮明地写出正确的眞理所需要加添的才智的光彩和华丽的詞句，只要稍加努力和注意就完全可以达到。我們还应当不企求滿足我們的虛荣心，不追求文学上的完美，而是力图保卫我們的領土的局部和整体，至少要在一起，要共同守卫是我們的精神生命生死关头的地方。

評論愈来愈应当成为艺术創造者本人的事情。

这不仅为艺术所必需，同时也是为了眞和善，为了不是可疑的多数，而是数目虽小但却足够起带头作用的少数，他們正象会心地享受和掌握美一样地热望創造和培养自己的趣味。

有人反对說：艺术家未必能担得起两个領域的創作活动，为了反駁这种意見，我們肯定地說：正好相反，評論活动对他們有莫大的益处，因为每个艺术家在比較和討論别人的作品，以及归納所得的結論时，无疑会对自己有很大的好处，可以用这个方法檢查自己思想的邏輯性、檢查自己的見解是否成熟。

人的意向的分歧和由此产生的人在工作中的缺点在我們的时代里引起了严重的政治經济問題。由于出現了一定的劳动分工

(即专业化)的必要，人們立刻发現这时不能不損害个人的智力，把他的活动局限在某一个职业的范圍內，希望这样可以在自己的专业上达到尽可能的完美。几乎沒有一种复杂的工作能够在几个环节上都由同一个人来完成。誰也沒有足够的本領来掌握工作所固有的各种各样的形式。在軍事領域內，一个有才干的工兵軍官可能是一个蹩脚的騎手;在商业領域內，一个財运亨通的柜台老板多半不适于指揮商船；在工业領域內，一个精明能干善于投資的金融家可能是一个不好的技术厂长，在艺术領域內，一个杰出的建筑家可能不是一个好的雕刻家。同样，一个詩人常常用平庸的朗誦毁坏了最美的場面，而某些創作了非常好的音乐作品的作曲家却无能把它演奏出来。虽然如此，每一个这样的专門家都感到有发展与他的主要专业沒有任何共同点的某一方面才能的不可克服的志趣。工兵軍官可能是天才的画家，柜台老板可能精通园艺，資本家可能是个藏书家，建筑家可能又是音乐家，詩人也可能又是考古学家。那为什么音乐家就应当只是音乐家呢？为什么他就不能还是别的，例如是个作家呢？

虽然在任何一个領域中要掌握一定程度的技巧都需要一定的时間和頑强的意志，虽然只有不断地集中全力奔向某一个目标才能达到每个艺术家所追求的完美，虽然归根結蒂，灵感只經常拜訪那些永远准备迎接它和半路把它截住的人，但是这意念的傾向性、这內心的聚精会神絲毫不会損害其它精神才能的发展。而音乐家的天賦也不缺乏其它精神才能，虽然他們慣于輕視自己这方面的才能，有一切理由怀疑有发展它們的可能。精神的視力象生理上的視力一样，应当有时离开它所凝神观察的物体，向比較广闊的地

平綫远眺一下，好在多种多样的色彩和形式中間休息片刻，以便再以新的力量审視他所注意的个别对象。

艺术家比别人更易感覚出专业化的利弊。因为专业化以后，他做为一个劳动者是得到了好处，做为一个人则受到了損失，然而一个艺术家正应当用最高的技巧把劳动者的全部专业技能和人的最完美的发展結合起来。

艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳、灵魂的軀体。

因此形式应当細加琢磨和适应它所包含的內容，內容应当透过它使大家都能看得清楚。

每一种形式上的缺点都象晶瑩的容器被蒙上一层混浊的蒸气一样，妨碍思想的照耀和发光，使思想曖昧不明。

因此掌握形式和专业技巧是很重要的事，否则不能成为大艺术家。这是重要的，但不是唯一的，也不是最主要的！因为如果沒有偉大、美好的思想賦与形式以生活，那末，僵死的形式对他有什么用呢？如果他不能給大理石的加拉苔亚[1]注入生气，那他对他还有什么用呢？

沒有感情內容的形式只能滿足我們的感覚，只不过是手艺匠的制品。

为形式而制造形式是工业的事，而不是艺术的事。誰如果这样做的話，即使他自称艺术家，也仍然是干手艺的行当。

創造表現思想感情的形式和为这个目的来运用它，这就是从

[1] 加拉苔亚——希腊神話中的塞浦路斯雕刻家皮格馬里昂雕一美女石象加拉苔亚，祈求爱之女神賦予她以生命，爱之女神答应了他的祈求。——中譯者注

事艺术。

由此可見，艺术創造者愈善于深思、愈有修养、愈知識淵博，他用艺术形式所体現的思想感情也就愈加細致和深刻。如果他必須花費大部分自己的时間来取得专业技能和掌握形式，它还是不应該使自己的智力处于极有害的无所作为的状态，他不应該使它孤立于人类活动的其它范圍之外，留心观察这些活动同样可以丰富他的想象力、激起他的幻想和給他以創作的灵感。

工厂工人常常由于被迫无尽无休地、純粹机械地反复同一个过程而造成他們精神上的荒蕪，这是对人格的侮辱，是对人道感情的褻瀆。

但是在我們看来，单調的工作对工人的智力的損害毕竟比对艺术家的精神的危害小，艺术家有时要用在精神上这个人已經死去的代价使自己的机械的技能达到这样完善的地步……天火都跑到魔鬼那里去了。有許多例子(尤其是音乐家中間的例子)可以証明，如果注意力只集中在艺术的机械的因素方面，归根結蒂只会落到这种地步，即把艺术不是看做外部世界的鏡子，不是看做人类心灵的回声，而至多不过是万花筒或中国的灯謎一类的东西而已。

只有天才凭着自己的直观的力量才能够从深淵中展翅飞出、冲上高峰，那里甚至聪慧和有才能的人也只有依靠精神的日常生活經驗才能攀登上去。不用担心事实的反駁，我可以断言：任何艺术工作者（天才除外，他們是例外，他們是超出常規的按自己的法則发展、成熟和成为偉人的）尤其是音乐家，不可能局限在实际鉆研自己的艺术，孤立于周圍的社会过程之外而还能够不使自己的天才受到損害、不使自己的丰富的想象力受到損害，还能够不至于

一踏出自己的专业圈子就变成到处一窍不通。"了解莎士比亚或让-保尔的人所写的东西就与那只从馬尔普尔格❶那里汲取智慧的人写的东西完全不同"❷

难道艺术家在占滿他的时間的各种活动（我們认为只埋头于艺术是不合理而且有害的）中間如果力求学会执笔象他口述一样清楚地发表意見，这不是頂簡单而又自然的事嗎？用清楚明了的形式介紹作为本身經驗的成果的思考，介紹作为自己思索的成果的观点，有什么任务或工作会比这个任务更接近他呢？能够論証他所傾倒贊叹的艺术美和他所推崇和喜欢的艺术技巧，有什么会比这更使他感到愉快的嗎？还有比能够反抗对艺术創作的侮辱、反对这种事件的罪魁禍首更令人称快的嗎？

只要艺术家看出借着报刊經常同在智慧和知識上能够和他傾談的人交换意見有多大的益处，只要他們懂得了必須不再保持沉默和起来反对非正义和暴虐的报刊界的忍无可忍的統治，那在不久的将来，正象現在他們完全不利用評論的权利一样，他們就可以完全把評論掌握在自己的手中了。

我不认为每一个艺术家都有責任一定成为正式的評論家，但我还是願意表示我相信如果文学家象艺术家現在这样只在特殊的情况下才討論艺术創作的理論和問題（褒貶它的領袖、品評各种作品的优缺点），如果大部分是由我們艺术界的人、而不是由文学奴僕的黑帮人来执笔完成任务的話，那令人疑惧的后果的危險性就

❶ 馬尔普尔格（F. Marpurg, 1718—1795年），著名的德国音乐評論家。——中譯者注

❷ «論音乐与音乐家»（論文集）第四卷，第206頁。

要比目前的情况小得多。

但是我的方案一定会遭到許多人反对。尤其是我已經預見到一个好象是不容爭辯的意見：

人們对我說“从事艺术的人搞的評論不够公正”。

我要反問了：难道其它領域的代表（即使他是学者和文学家）更适于做这工作嗎？

人們为了給反对的理由找根据，想必要用事实来証明，而这些事实，不幸得很，远不是都能推翻的。人們将特別指摘艺术家們不止一次向全世界显示出嫉妒心；他們还将因为利己主义、因为使周圍的人非常难堪的貪图名声而譴責艺术家，还将因为艺术家过于自尊和无限地爱好虛荣而責备艺术家，因此怀疑他們能否了解別人的劳动和意向、能否公正地品評現代人和前人是完全合理的。我不打算替他們的所有这些令人遺憾的恶习开脫，也不想糾纏在这样的理由上：不是任何利己主义都永远是象人們心目中那样淺薄，所謂嫉妒多半是由于相对立的見解冲突而引起的狂热，而普通所說的粗俗的嫉妒根本不是嫉妒，常常是由于专业化自然造成的艺术观点狹隘的結果。

因为专业化使一切有同样精神修养的人对美的各种形式的实际上相同的感受力受到限制，縮小了对它的千变万化的表現的理解的范圍。

我决非閉眼不看一种值得任何人感到遺憾的态度：从事艺术的人常常过分自信地（这是遮盖他們的恶意的方便的掩护）宣称所有脫离他們追求自己的理想时唯一慣用的形式的东西都是“錯誤的”、“失敗的”、“有缺点”的。我也同意他們常常有貪求名声的幼

稚心理，由于自己的自尊心未受重视而有时感到憤懣，由于不公正的待遇而激起了他們的虛荣心，在这种情况下，他們的評論有时的确可能流于偏頗。但我們假設这种恶德在某种情况下的确影响到我們所期待于艺术家亲自参加評論活动所得的好結果（因为誰也不能断言它一定永远有好結果，正象相反地，誰也不能断言它一定永远沒有一样），难道仍旧让完全不懂得艺术的奥妙，旣不知道它的历史、又不知道它的近况、更不能預見它的未来的徒劳无益的爱好者和玩票的人掌握評論会更好嗎？他們如果沒有旁人帮助，旣不能够认識艺术家的构思，也不能够认識艺术家的革新的价值，他們不会分辨大胆的模仿或微不足道的模仿同抄襲剽窃的区别，并且一般說来他們也說不出整个作品的成功或失敗。如果让他們来掌握評論就会好嗎？要避免上述的危險，不从我們自己身上找对策，又到哪里去找呢？

只有承认必須关心培养和細心教育艺术工作者才是上策。教育将使他們了解自然科学和精密科学、文学和历史、其它艺术的发展和命运，它将使他們习惯于以崇高的眼光来察看周圍的事物和扩大他們的思想范圍，这样他們自己就可以去掉卑微的感情以及地方的和民族的竞爭。

这种精神上的修养可能不用特别的努力就可以获得，甚至可以凭空取得，只要艺术家誠心誠意去摆脫自己的片面性，避免追求只发展一种能力。

必須考慮到另一个反对艺术家兼評論家的意見：評論家如果幻想的成分过多，会損害他的最好的意图。反对我們的人說：非常让人担心的是这个慣于在个人家里过安息日的 folle du logis

(家里的瘋子——即指幻想)会把自己的奇思怪想搬到評論家的桌子上来。

这里我只請大家注意一点：在我看来(如果是比較二者的缺点的話)，我們宁願容忍由幻想而产生的缺点，而不能容忍平庸所必然附带的缺点。在这种情况下，我覚得精神丰富的缺陷永远比缺陷加上精神的貧乏能够被人接受。在我看来（如果允許完全开誠布公地說），聪明人的愚蠢要比蠢才的聪明可貴。但是必須指出，德・史达埃夫人❶把圣・特列斯❷、那称幻想为 folle du logis(家里的瘋子)的名言傳播开来，而使这些話加添了一些不同的含意。要知道，用在理想上說得很中肯的話，搬到現实世界来就会大大丧失它的精确性。

虽然在日常生活中幻想的确常常起了上述的这种作用，虽然它有迷醉人和使人丧失現实感的危險，但从另外一方面来說，这位女神的溫存用了何等样的善行来賠偿我們啊！难道她沒有拿霓虹的光彩使我們命运中的单調时光、学校中的枯燥艰深无趣的篇章活跃起来？难道她沒有撫慰和解消我們的沉痛和憤怒、帮助我們了解普通的迷誤怎样变成敗行？难道她沒有用即使是虛构的欢乐、想象的花朵、神話中的宝石来点綴我們艺术家的生活和我們艺术的风格？难道她沒有让我們乘上她的飞車騰空离开我們蟄居的陋室？难道她沒有从苍穹的高处指給我們滿面皺紋的地球？难道她沒有引导我們深入地府和使我們能够同古代的英雄們高談闊論？难道她沒有在未来的門外指出我們后裔的蒙朧的形象，使我

❶ 史达埃夫人(1766—1817年)，法国女作家。——中譯者注

❷ 圣・特列斯(1515—1582年)，西班牙人，女修士、作家。——中譯者注

們能够更清楚地看出在心灵的鏈条中我們所占的地位，感覺出我們是继往开来的許多环节中的一个？

难道幻想沒有甚至給那些被认为最不受她迷惑和引誘、对她的魅力領略得最少的哲人編制出不朽的荣誉的花冠？亚历山大·封·洪波尓特❶不拒絕承认她；有一次他曾經說，如果沒有幻想，那科学也要停滞得变成一泓死水。幻想让假設引誘思想家的眼光，假設是許諾思想家以假的宝藏以便使他拥有眞理的財富的鳥身女怪，是瞬間的閃光就足以照亮目标的流星，而在通向这目标的道路上撒滿了前所未見的燦烂夺目的珍珠！当这調皮的妖魔把人指引的时候，人在他只图寻找果实的地方找到了源泉，难道在这种情况下，他的发現还不够珍貴嗎？难道企图把光变成純金的炼金术沒有为我們准备了化学嗎？

沒有幻想就沒有艺术，也沒有科学，因而也沒有評論！

如果評論"应当使讀者的脑海里再現出听众或观众对艺术作品的印象"，如果評論家要想理解这个作品和能够傳达給周圍的人他自己所經受的电波，他需要幻想的程度不亚于艺术家。

不能把幻想看做是本身有害的东西。在探討艺术的文章里，幻想不仅沒有害，还应当被它的作者看做是必需具有的素质。因此我再重复說一遍：有时在不可遏止的亢奋或控制不住的憤慨时，它可能使評論超出数学般准确的范圍，甚至可能导致謬誤，但仍然可以断言：这些偏差也不是絕对无益的。任何一种謬誤都不会完全沒有眞理的火花，并且它所包含的新思想的种子常常要比庸俗的学究的空談中的蠢話和老生常談要多得多，它更能促使头脑思

❶ 洪波尓特（1769—1859年），德国杰出的自然科学家。——中譯者注

索崇高的事物，那些腐儒們所以永远沒有跌跤的危險只是由于他們始終貼着地面爬行。

音乐家显然最后終于明白：他們的时刻已經到了，不能再迟延了，不能再让自己的精神祖国——以評論作为明确疆界的精神祖国再掌握在无知之徒和外人的手里了。五十年来，属于我們时代的音乐显貴同时又享有作家名声的人逐漸增多起来。柏辽兹在法国揮起权杖，这权杖有时閃耀着他的幽默的金光，有时当幻想发作时，它成为魔法师的魔杖，而当狂怒和不耐煩时它变成鞭策人痛如刀割的树条。瓦格納按照他一貫拟定的計划在思想的世界里建起一座大厦，力求把社会看成是金字塔，而在金字塔之巔則是戏剧。

阿·伯·瑪克斯❶以他的文体优美引人入胜，有許多地方在用詞的严整上好象是拉丁語的天才再世，而在他的著作的其它地方，丰富的詩意的形象是深刻而有內容的思想的服装。希勒❷、阿列威❸亚丹❹有細致、生动、犀利的文笔，汉斯·封·彪洛❺沒有感到用写总譜的墨水来写辛辣机智的諷刺有什么可臉紅的事。正象某一位哲学家用自己走路的行为来示范給否定运动的人說明运动是存在的一样，我們所开的这个名单就足以駁倒所有怀疑評論家的天才与艺术家的才华是可以集于一身的人了。

这两种才能集中在舒曼身上更加可貴，因为他不会无意識地

---

❶ 瑪克斯(1795—1866 年)，德国音乐史家和理論家。——中譯者注

❷ 希勒(1723—1804 年)，德国作曲家、理論家。——中譯者注

❸ 阿列威(1799—1862 年)，法国作曲家。——中譯者注

❹ 亚丹(1803—1856 年)，法国作曲家。——中譯者注

❺ 彪洛(1830—1894 年)，德国鋼琴家、指揮家、作曲家、音乐評論家。——中譯者注

向环境的逼迫退让，也并非等待到极端必要时才开始行动起来。他为发表己見所进行的斗爭是有精神上和物质上的牺牲的。

舒曼所献身的思想在20年前很难得到普遍的承认，今后几十年也仍然如此。但他不仅不屈不撓地宣揚这个思想、为它工作和奋斗，并且还可以說为了他自己认为神圣的眞理供献出自己的財产和生命。銳利的眼光不論什么时候和在什么地方都是可貴的。但是能够預見的慧眼在錯綜复杂的环境中看出未来的后果，立刻就能了解它們的意义，并且在恶刚一露头时就对它有正确的估計。象这样許多年来始終坚持自己的信念，而且做得非常英明，做得有艺术、有分寸、有毅力；这只有非常杰出的性格才能办到。

舒曼不論在他的雅致、純正、細膩的文体方面，或在精确、和諧的形象性方面，都无疑是属于現代最杰出的作家之列，是属于把音乐評論变成文学領域的人。在他以前，德国的所有关于音乐的科学而明确的言論，其所用的文体基本上不会比数学教科书鮮明多少。舒曼克服了专門家談音乐的那种枯燥乏味的缺点。象这样的专門家，只从技术的观点着眼来談音乐，而且所采用的方式不能吸引人，如果让每个人都象音乐家那样必須尝一尝这样的大菜，那一定很容易对音乐都抱反感了。舒曼善于使未入門的人感到兴趣，而音乐杂志在这以前給这些人提供的大多是非常枯燥和很少有教益的东西。舒曼不醉心于对我們的杰作做草率的高談闊論，他絲毫不脫离眞理，用詩意的形象促发和刷新你的想象力，而他的教言是这样动人，让你欣然願意向他学习。正象杰作是色彩斑烂的蜻蜓和輕捷地飞来飞去的蜂鳥一样，他写的一个小小的按語都是智慧、爽朗、幽默、严肃、諷刺的典范。他永远善于从惹人注目的观点

来做简单的褒贬。他还善于把討論中的作品的音乐家的个人生活环境同总的評語联系起来，这些評語旣細致而又正确，常常保証了他的評論比所評論的作品注定的寿命还要长。他对这些作品的优缺点除了指出原因与結果以外，还发表了一些中肯的見解，正象馬齐亚尔❶的警句和賀拉斯❷的諷刺詩总可以做人的弱点和怪想的鏡子一样，它永远可以找到能够适用他的意見的对象。

舒曼的評論的一般性质最好用他自己的話来說明，这些話被他虔誠遵奉得象修道院的誓言一样，它們也正說明了評論的职責：

"它从輕率冒失和妄自尊大的人的手中夺取武器；爱护和教导决心学习的人；欢欣而友好地迎接勇敢的人；向强者鳴放礼炮和垂下劍鋒"。

但我們需要的不仅是引証这些話，而且还要引証許多其它不完全符合我們观点的話。我必須指出，他对庸才是太寬容了，他一般地对那些时間理应予以完全忘却的人也賞以評論。

"对其它东西不应該費一句話"❸，接着写道：

"可以只用技巧来为艺术服务；誰不能随时随地表現技巧，那就沒有权利僭望眞正的艺术家的称号。"❹

"誰不站在現代的水平，那多半要对自己的成就的效果产生錯誤的估計，并且常常对自己本身也有錯誤的估計。"❺

"别枉費心机地想写柔板比莫扎特写的还好！难道您戴上假

---

❶ 馬齐亚尔（約40—102年），古罗馬詩人。——中譯者注

❷ 賀拉斯（紀元前65—8年），罗馬最大的詩人。——中譯者注

❸ 《論音乐与音乐家》（論文集）第三卷，第30頁。

❹ 同上，第三卷，第159頁。

❺ 同上，第二卷，第63頁。

发就会聪明些嗎？”❶

但是总地說起来，希望他的近似浪費的寬宏大量不要使他贈給既不显赫又无封号的姓氏以琢磨得很細致和鑲嵌得很精巧的宝石，因为穷乡僻壤的小貴族的稻草王冠是沒有权利加宝石的；当人們出发去打野鴨时，是不浪費有珐琅裝飾的金箭的；这些金箭要一直保存到同“森林諸侯”作战的时候！

从另一方面說，我們发現，有时舒曼的責备凶狠到超出了限度而变成不能保持公正。但是必須承认他有他的长处，卽：他的第一类的缺点要比第二类缺点多得多，并且不論是前者或后者同他的許多优点比較起来，都是微不足道的。

如果說在舒曼的眼中意大利音乐是变成娼妇拉伊薩的維納斯，如果他在她的怀抱中看到的不是酒神巴克斯而是他的撫养者賽利那斯，那絲毫也用不着惊訝。希腊人把最美的女神变成一切情欲的体現，并且象崇拜爱的享乐一样崇拜她。酒神巴克斯（繆斯的子孙、爱神爱洛斯的父亲）对于希腊人来說，是热情和灵感之神，而这种高尙的陶醉之情是用圍繞在他額上的葡萄藤来象征的；至于他的侍从們的粗獷的舞蹈，那只是肤淺地表現这种陶醉，跟漫画差不多。这种非常細致的含意长期不为人所知曉，而在这神話中看到的只是对粗俗的色情的崇拜。現在当这种情欲已經成为时髦，既控制着学者的书斋，也控制着太太們的客厅的时候，古希腊人的放蕩不羈在德国引起了狂热的贊揚，但是这里把夜神的女儿黑斯柏利提斯的花园中充溢的和意大利音乐中滿含的感情和激情

❶ «論音乐与音乐家»（論文集），第一卷，第289頁。

給弃絕了，而这些感情和激情正象体現在曾經为希腊所贊賞的裸体群象所表現的感情和激情一样，只是按美的法則加以裝飾和圍上一条美的腰带而已。

但是严峻的舒曼显然从来也沒有对古希腊月神的处女的激情特别傾心。如果他是雕刻家的話，他一定接近谷琼❶的一派，这一派力求不用华丽的形式而用崇高的灵感体現自己的理想。如果他是画家的話，他一定离罗曼諾❷很远，而接近弗兰恰❸或弗耶佐尔❹。虽然我們不能不对他不承认梅亚貝尔的眞正的和絕无仅有的功績表示遺憾(他忽略了：人們在这位大师不再成为模仿的对象以后，仍要长期地研究他)，但还是应当加倍地感謝他这样欢迎柏辽兹，他根据柏辽兹的处女作便立刻做出完全正确的判断。下面这几行字虽然是 1839 年写的，但好象是咋天刚写的一样清新。舒曼写道："在演出节目中我們沒有找到柏辽兹的作品。然而这种情况不会継續多久，因为无論他是什么样的作曲家，正象世界史不能漏掉史实一样，音乐史是不能回避他的。"❺舒曼认为他立刻了解柏辽兹是他的光荣，他写道："我們号召我們的后代永远作証：我們沒有象通常那样使我們的批評的智慧跟着柏辽兹的作品的足迹走十年，而是預先就說过：这个法国人是天才。"❻

很难举出比他的評論更值得介紹的典范了。它請教让-保尔和

---

❶ 谷琼(1510—1564 年)，文艺复兴时代法国杰出的雕刻家。——中譯者注

❷ 罗曼諾(1499—1546 年)，意大利画家兼建筑家。——中譯者注

❸ 弗兰恰(約 1460—1517 年)，意大利画家。——中譯者注

❹ 弗耶佐尔(1430—1484 年)，意大利画家兼雕刻家。——中譯者注

❺ 《論音乐与音乐家》(論文集)第三卷，第 290 頁。

❻ 同上，第 245 頁。

霍夫曼，翻閱穆尔❶的著作的时候永远比請教拜倫的时候多，喜欢柳凱尔特❷要比喜欢席勒更甚，以卓越的理解力对詩一切細致的、崇高的威情，对一切新的、大胆的、独創的东西表示支持，眞誠地探求和保护美的事物，从心底里对一切內心的热情抱同感，对于一切成功的形式都易于接受——这是在本性上不偏不倚的評論，它不知道敌意，更不知道嫉妒，而在它的所有職責中首先把保持艺术风尙的純正看做是自己的义务。它象澆洒燦烂的玫瑰花一样地澆洒田間平凡的野花，但同时又用无情的諷刺的秋风吹掉无耻的臉頰上的脂粉，撕掉紙做的虛飾的花冠。

舒曼的評論是十分严峻而实际上充滿善意的杰出的例子。他对艺术要求严格，但对艺术家是寬厚的，他情願离开自己的天宫去到卑微的低处做和善的客人，他准备对那些获得許多成就的人多多原諒，鼓励正直的意图和力求达到目的的頑强精神。但他勇敢和义憤塡膺地反对那些具有丰富的精神財富而不力求把这种財富只用在艺术利益上的人。舒曼甚至在責备弱者的时候也是态度溫和的，在贊揚那些大有成績的人时也是威严的——但他永远是公正的。

舒曼在他的文学活动方面（这方面的总的情况由于不久前出版了他的四卷評論集而使我們容易了解了）表現出象任何杰出的人物一样，和善而又亲切，象眞正的艺术家一样敏銳机智而又情感丰富，此外，他还具有詩人所特有的对一切超出常規和奇异的东西的偏爱——但首先和高于一切的是：他对待自己的信念正象他保

❶ 穆尔（1779—1852年），英国浪漫派詩人。——中譯者注

❷ 柳凱尔特（1788—1866年），德国詩人、学者。——中譯者注

卫这信念所用的方法一样，是眞誠的。如果誰担当起这样的一个任务：把在他的著述中常常只是順便一提的观点詳加研究，写成专题論文，那一定非常有趣。

同时我們应該特别注意他用来刻划某一个人所精心选擇的詞句，他用这些詞句常常說的就是眞实情况，但用詞象外交家那样細致，这不仅是允許的，而且也完全是一个文艺評論执笔者所必需的，用这种方式說出眞理，可以不致让人对眞实情况的全貌进行猜測。

只有仔細閱讀他的四卷論文才能够了解他在这方面的技巧，才能了解他怎样慷慨地贊揚某些人，相反地，对另外一些人的贊揚則是有节制的。这时他对自己的贊揚的分量斟酌得这样精确，所以在他的贊揚中斬釘截鉄地承认优点要比列举功績和非常客气好得多。在他的許多評門德尔松、莫舍列斯、柏辽兹、希勒等人的論文中，常常必須尋找他用文体的帷幔加以巧妙掩盖的思想的輪廓。我們現在不必更詳細地探討所有这些局部問題，否則就会超出我們的任务范圍，但我还是想指出另一个他运用得非常成功的手法：对同一部作品从两个完全不同的观点出发，做出两种不同的評价。他在采用这种方式写的两篇論文上署了两个笔名，这两个笔名由于他的評論著作、更由于有这两个笔名出現的那首奏鳴曲而广为人們所知。我认为这首奏鳴曲是貝多芬以后在这一体裁中的最有价値的一部作品。在这首奏鳴曲的再版本中，作曲者的眞名被弗洛列斯坦和埃塞比烏斯这两个名字所代替。这是虛构和設想得很成功的人物，它們在舒曼的杂志中代表严厉与溫和两个原則，代表不屈不撓地追求絕对的美和情願受引誘两个原則，它們并存

在所有的評論中。至于并存的情况，要看注意力是放在作品的个性、目的和效果上，还是放在損害了作品、掩盖了作品的优点、破坏了作品构思的缺陷上而定。

把評論中的两个同样必要的观点：对艺术的要求和对艺术家的意見彼此分开——这种想法旣很机智，又很新穎。有些人一方面撇开作者，只就作品的完美程度、它在艺术中存在的权利、它在理想世界中所能占的地位来判断这部作品，另一方面又极力推測艺术家的意向，給艺术家以支持，估計他在当代人中間的地位，估計在他身上起作用的和被他所克服的影响，并且象理所当然地那样，在最有利的条件下介紹他，指出对他的天才有权期待什么。对于这样的人，上述想法是可以使他們的注意力集中在艺术作品的缺点上的最妥当、簡单而方便的方法。

如果对新出现的作品給以两种不同的、但同时发表的評价，那末評論就时常显得比較清楚。否則象大多数的情况一样，为了把它的优缺点看成半斤八两，要保持分量的平衡是不可能的，因为天平总不能稳下来：不是这个秤盘超重了，就是那个秤盘超重了，归根結蒂贊成和不贊成的人随自己的心意做出适当的結論，他們从这一堆褒貶中只去找对他們有利的东西。而上述的方法保証了評論能够尽它两方面的职責：艺术面对的严重职責要求肃清殿堂中的商人和騙子；艺术家本人面对的神圣职責要求人們对于他的永远不滿、他的不明确的願望、他的悲哀、他的畏葸的探求、他的沉痛具备应有的认識。因为有才能的人（杰出的天才也是一样）在认清自己的使命和找到眞正的道路以前，要通过让他体驗的一切发展阶段，并且很容易有这样的情况：由于某一个狹隘的評論的不正确

的評价，由于不公正地忽視和过早地指責，使他陷于悲观失望的境地，感到筋疲力尽，或非常刚愎自用，因而离开了自己的道路，在这以后随之而来的必然是力量衰頹和心灰意懶，而不是象騙子評論家所許諾的那样完全复原。

同时这两方面的評論将以舒曼自己的才能的气魄来武装評論，并且使他能够看出他的文体符合自己的思想的程度如何，著作的一般效果是否符合他的意图，他是否做到了相当清楚地表达出自己的意思。因为評論的这种划分使他在贊叹作品的优点时，不致由于自己对它的缺点的指摘而使贊詞減色，而在列举缺点时即使相当富于机智，也常常会使讀者感到比听众或观众所感到的严重。

在舒曼的作品中，弗洛列斯坦是抽象的艺术的严峻的法庭的代表。他是用劍武装起来和有自我牺牲决心的公正精神。埃弗賽比亚相反地，是对艺术家的体貼：他的公正精神从他的眼睛上撕开蒙布，以免在盲目中偶然伤人。当弗洛列斯坦只看作品本身是怎样的时候，埃塞比烏斯和作者一同感触作品的构思。埃塞比烏斯是感情，灵活而有弹性，弗洛列斯坦是理智，倔强而要求严格。

舒曼所选的名字体現了善和公正的概念。但是由于善心沒有公正是不完全的，公正沒有善心是有缺陷的，所以誰如果认为自己有权利下判决，那二者都应当具备，以便互相补足。

无論我怎样願意細察舒曼的評論技巧的所有的各个角落，我仍然不得不限于所讲的这些。

在讲出他的評論著作給我的总的印象以后，我要强調指出，我与它們的作者是意見一致的。我认为，这种意见一致足可証明我

眞誠地尊敬他的完美无缺的形象和对他的杰出的活动深表同情。

舒曼了解到：艺术家不得不从事艺术評論工作的时候已經到了；他认为，把自己的声音也加入到那些运用和濫用自己直接向群众說話的权利的声音中去是自己的职責，他的出发点不只是认为这样做可以对群众、对一般艺术家、尤其是对从事写文章的艺术家有利，他的看法比这还要高。

他是为了艺术本身而必須走这一步的。

凡是不願意以随波逐流的代价蒙报刊垂青的人、孤苦零仃离报刊界的統治者很远的人、眞正尊重艺术和要求正确地品評眞正的美和値得贊叹的东西的人，都不免有遭遇到不愉快的事的危險。舒曼并不想預防这种不愉快的事。他很清楚音乐的使命、了解它目前在其它艺术中的地位，它的从古到今的历史发展、它的作为前因的后果的現状、它的为現在所决定的未来。在这里他不得不承认，在时代和社会里由于有許多新的因素而总是动蕩不安，而音乐也不能沒有新的动向，并且音乐还是在不久以前，也不过是五十年以前，才奠定了新的基础，所以对于音乐来說，清楚地认識音乐本身的古今和其余整个世界的古今的相对的界限是非常重要的。

由于他是一个成熟的和有罕見的洞察力的人，所以他懂得某一种艺术形式在某个国家內产生决非偶然，而是风尙、观念发展的阶段、思想和信仰等等促成的后果，因而随着周圍环境中事物的产生和变化、随着大多数人的思想和情緒的趋向的改变、随着社会的文化水平的大大提高，音乐为了給后代提供用新材料做成的新衣服，如果它不願意在全社会都圍繞着新軸旋轉和抛弃了旧日那幼稚而热情的崇拜的时候仍然頑固地抱着过去的精神成就，从已經

过时了的群众的要求出发坚持陈旧的艺术观点、坐以待毙的話，就也应当踏上新的道路，完成新的飞跃，为新的感情內容找出現代的形式。

他认为首先必须摧毁使音乐长期脱离其它領域的精神发展的城墙，不惜任何代价使它摆脱孤立状态，在音乐同社会的象气流一样融合的情緒和感情之間建立紧密联系，使音乐同时代的精神以及它的渴望和意向的一切表現建立紧密的联系。

如果我們非常仔細地观察在19世紀初音乐在其他一系列艺术中的地位时，我們就会发現，它是这样被艺术家、詩人、学者、作家和所有不从事音乐的人所輕視，在有关各民族的不同时代、不同文化阶段、文学状况和艺术发展阶段的历史研究著作中对于音乐的历史、音乐的兴衰、音乐的大师和他們的杰作、甚至音乐本身的存在連一句話也不談。从另一方面說，音乐史在自己的著作中，一个阶段跟着一个阶段地描述音乐艺术的緩慢的发展，从来不感到有必要找出它在总的思想和道德方面的、以及正在繁荣时代的其它艺术方面的外来影响中的变化的源泉。音乐的历史学家和編年史家正象一位机智的作家所說的，始終滿足于順着时光的水流向上游动，决不研究乐譜的海岸、也不看远方的地平綫。在这种情况下，他們当然只看到"天空和音乐家"了。

按照他們的看法，音乐是沒有根的草原上的野花，为了让野花发芽抽枝而撒下的种子不需要滋养它的土地，它受风的吹拂、受暴雨的驅赶，从人那里获得"Windsbraut"(一陣风)的名称，因为它是风的玩具和俘获物。

乍看起来，好象其它艺术同生活的需要的联系比音乐紧密。

尤其是造型艺术，它总是首先和常常受到文明的注意，被用来使人的住所高尚化，装飾人的建筑，給建筑添上奇妙的雕刻，装滿雕象，用图画来頌揚。詩歌也做为一种独立的艺术与它們并列发展着。它开始、伴随和結束文化的任何一个时代，如果考虑到它达到自己的繁荣是如此輕而易举，考虑到其它艺术同生活的迫切需要有着不可分割的联系，那就会怀疑起音乐在普及性上是否能同其它艺术相竞爭，从而发生这样的問題：它有沒有足够的力量来进行这样的竞爭？如今它是否同往常那样注定要落在其它所有艺术之后？此外，音乐还不得不遇到一个困难。它完全使自己的材料服从于自己（和諧），而把这材料提高到完全发达的語言的程度，但却处在依賴一系列新出現的因素的地位，并且因此它不止一次地不得不受苦受难。然而奇怪的是：正是这个不幸使它得到自己同其它艺术相比它感到缺乏的东西。

我們所說的依賴的主要原因是：它必須吸引大量的参加者和合作者来表演大型的音乐作品，而这同时又是傳播它、使它能够同其它艺术的普及性相抗衡的原因。的确，要創作管弦乐、合唱或歌剧，它是需要大量的有技巧的表演家的，并且它要花費不少的劳动才能把各种因素統一成一致的整体。要知道，我們常常看到，有些人企图把这样不同的力量連成一体、使它們融合起来的尝試是以失败告終的。何况音乐不只是在专业艺术家中間招募新兵！更不用說音乐在自己的臣民的范圍以外培养的杰出的天才了。这些天才只由于自己或多或少偶然地参加音乐会，便被人們的內心滿足的感情、热情洋溢的感謝的表現和一切可称之为成功的东西来酬劳他們。音乐还为合唱团和管弦乐队招募一批玩票的和爱好者的

团員和队員，只要他們不是白丁和嗓子比較响亮或弓法还比較稳就行。音乐愈来愈經常地使自己偉大的王国的最遙远的外省人成千地向某一个中心集中。这些人彼此不相識，但有共同的兴趣和在这个基础上团結一致，他們甚至在分手以后，由于热爱音乐和相同的印象，仍保持一种相互的理解，这将使他們彼此愈来愈紧密地和頻繁地交結。音乐还吸引有不同程度才能的社会各阶层的許多代表人物合作，同时用这合作来感染他們。

如果不算戏剧的話，任何一种艺术都沒有象音乐这样吸引群众，并且它愈普及，人們对它的兴趣也就愈强烈。

图画和雕刻的展覽会使艺术家和观众仍保留在起初的孤立状态。虽然这里每一件作品都是一种特殊感情的表現，是訴諸一个感受的，然而由展覽会所产生的感触仍然很零散和孤立。在陈列館和图书館以外的造型艺术和詩歌的作品是私人的財产，只有一部分看得到的人能够享受它和品評它。音乐和它的盛况就完全不同了。这里大家都致力于解决同一个任务：使作品能够表演得更好；这里大家共同享受一个东西，大家都飲同样的甘露，都同时被同样的感情所控制。不仅如此！音乐的輝煌的宣言决不只限于它的作品由群众参加演出和为群众創作；它滿足我們的心灵中的一些恰正相反的要求，并且給心灵以它所能容納的各种印象。我們感情的任何一种最隐秘的活动它都不希望忽略，它用自己所固有的一切形式来頻繁地迎接这些活动。它在軍营中是热鬧而雄壮的，在舞台上是庄严、偉大和欢乐的，在舞会中是令人陶醉和迷人的，在抒情曲中它是溫柔的、眞誠的、热情的，在混声或男声合唱曲中它是柔和或刚强的，在交响乐中、在声乐史詩曲中它是雄辯和頌

贊的。它在熙熙攘攘的人群中把一个人引到自己的树蔭下的幽靜地方，它使另外一个人充滿了孤独感。这里它团結了成百的人共同行动，那儿它使两个声音、两顆互相傾慕的心融合在一股气息里、融合在一个和音里。它就这样参与个别人的命运，与他休戚相共，它也参与生活的外在的表現，在庙堂和在森林里都有它的声音。由回忆而产生的歌曲、雷鳴般的作战的号召、整个民族的旗帜和內心爱情的象征——整个人类史都有它的声音，不論何时何地誰也不会对它感到陌生。它是能够达到这个結果、扩張自己的王国和加强自己的政权的，但是只有既运用科学又运用艺术才能达到，运用科学是为得到艺术生根所必需的土壤。

只有当它的启示不仅有无庸置疑的价値，而且还能够吸引人和感动人（这是所有偉大的艺术作品一定要有的素质）时，它才能做到这一点。

該发生的事終究是要发生的。音乐必須創造自己的語言。它必須探討和声，好使曲調不再是我們的体驗的純本能表現的手段，不再是露骨的哼叫和模糊不清的含混話，好使它能够一清二白地表达思想感情。和声应当用它长期积累的一切因素来补充同語言同时产生的曲調。和声由于这些因素和借助于自己的丰富多彩和灵活性是能够使它所加工的材料达到艺术形式的水平的。借助于天賦和才华，曲調对这个任务担当得是这样出色，以至現在它已經象人的語言一样有无数的語汇了。这些語汇是有机地組成的，象話句一样随着思想感情的曲折而在自己的意义和次序上經常地改变着并且将一直改变下去，能够达到任何完美和丰富的程度。因此音乐可以称做是人类的万能語言，人的感情用这种語言能够向任

何心灵說話和被一切人所理解。虽然各民族創造了各种各样的方言，但要看哪一种表现方法最符合它們之中的某一个人的心灵。

这种音乐文法、邏輯、句法、修辞的創造需要很長的一段时間，在这段时間內，音乐如果超出了自己的专門范圍和除了关心自己的家事以外还做点什么的話，它很可能受到不小損害，任何一棵橡树都曾經是顆橡实，任何一棵香柏都曾經是灌木，任何一种艺术都是从笨拙的实地体驗和枯燥的理論练习以及为了弄清它必須运用的材料的特点而进行的实驗开始的。但是如果把支配这个世界大多数現象的法則应用到艺术上，如果同意时間只爱护它自己所創造的东西和使嬰儿期最长、发育期最慢的东西最长寿的話，那完全有理由設想，象音乐这种发展最慢、长时期迈着极小的步子进展和經过几百年才达到成熟的艺术，一定保証繁荣的时期最长。

18 世紀末的改造把音乐引到它的发展的轉折点，它最后終于能够自由向前发展了。19 世紀的开头带来了难忘的幸福时光，这时它第一次穿上自己的 toga virilis（成年男子的长衣）。它超出了童时的年岁，离开使它远离社会运动和社会事业的学校，于是在与周圍生活有不可分割的联系的人中間占一席位，接触一切对它有影响的事物，从而凡是从現在起再也不能够对它漠不关心和在它应当获得自己存在的承认的地方，也都来影响它了❶。

---

❶ 在不久前发表的小册子中的以下的話証明：甚至在重要的时刻的来临还有許多阻碍的时候，有时也可以預感到它的接近。"音乐的繆司在安謐地沉入幻想里……她希望有她自己的祭坛，远离开世俗的人間。她絲毫不想知道活生生的生活、不想知道任何关于新时代的事。音乐与生活之間、或者就是我所說的，音乐与群众之間隔着一条鴻沟；然而任何一种艺术都不能象音乐艺术这样普及，也沒有这样程度的使命，但是它却放弃了这种可能性。我們应当彼此对面相迎、好互相了解。爱好者不应当害怕懂音乐史和它的基本法則的困

貝多芬是由于他的天才而坚强得象一个战士，由于自己顛沛无告而悲伤，但却象天使一样光輝燦烂，貝多芬是絕对标志着我們的艺术从充滿灵感的少年时代轉到成熟的第一个时期的人。他的活动大大改变了步調，甚至可以說改变了艺术本身的外貌，以致沒有人能够否认音乐已經进入新的时代了。所有过去的一切同这个时代比較起来，不过是准备阶段而已。誰如果希望把它在綿长的少年时代的試試力量的行动、把稍稍开启未来的帷幔的瞬間的一綫光芒看做是它的活动的最終目的，那就錯了，正象一个人在小学讀书时就已經幻想他們知道了科学的秘密，而实际上在那里只是学习他們所应該学习的东西而已。有些人可能认为，音乐中的突

难，而音乐家也应当尊重爱好者的要求和需要 —— 否則它就沒有尽自己的本分。在艺术的这些伟大的王国中間，音乐是古代的中国。它称自己是天之帝国、王国之花，而所有这些好的名字的确不是沒有一定的根据的。我认为說音乐王国是最有权利夸耀自己的天国的起源已經是多余了，音乐是甜蜜、芬芳、充滿甘露的花朵，它无疑値得居其它艺术之冠。但中国也有权利自豪，因为在数百年以前它已經达到其它民族在很晚才能达到或至今未达到的文化水平。但是它只独自享受它所掌握的一切好的东西，并且因为它与整个世界相隔絕、对它的圈子以外的生活产生的一切它都听不到、看不见，頑固地停留在它从前达到的地方裹足不前，于是人們常說……中国能够在全世界面前保持自己的伟大和对全世界有利益，但是虛荣的自負使它鄙視整个其余的世界，用万里长城把自己围起来、誠恐其余世界的滲透，于是它的古代文化的美如明鏡的湖水变成了泥沼，因为它不願意自由的水流通过这个湖。音乐的天国也用美丽的墙把自己围起来，絲毫不想知道在它的圈子以外的，其它艺术、科学、文学、整个社会生活的王国中所发生的伟大的事件。我对你們說：在音乐和生活之間建立的围墙将要倒塌和一定要倒塌的，并且这件事发生得愈早、愈对它隔离的两个王国有利。而当它倒塌时，我們将听到象在«爱格蒙特»中胜利的号角声一样的、震憾人心的欢呼声。正是如此！当貝多芬給«爱格蒙特»写配乐、写自己的交响乐时，在艺术的殿堂里，最神圣不可侵犯的神的前面的帷幕被撕破了，因为从现在起，不仅一小撮选民、整个人民都要到神圣的祭坛那里去……但是只有伪善者和书呆子（因为这里很难絕种的）才給帷幕打补釘，力求使人們相信它永远是不开启的，并且是应当一成不变的。"

然的改造是垂危的人临終前的亢奋和迴光返照，是即将失神的眼睛的最意味深长的一瞥。另外一些人則相反地，把这看成預示未来的标志，看成进入成年的証明，而不是与逼近的死亡格斗。他們认为这些改造是大胆而欢欣鼓舞地抛弃了翻烂的小学教科书，克服了因年輕而产生的笨拙和沒有信心，这正是成熟的合理的表現。

但是从这个观点来看，如果我們回想一下，音乐在它能够抛弃学习終于开始教授以前，是需要几百年来完成自己的学习时期和一个字一个字地、一頁一頁、一章一章地記載在編年史上的（編年史是音乐的技能的仓庫，从而是一点一滴搜集起来为它的进步所必需的儲备），把我們同这庄严的时刻分开的那一段短暂的时間意味着什么呢？在这个期間它积累了无限的宝藏、无穷的各种各样的手法。至于我們的时代，那应当說是它的发展的少年阶段的結束期，同时又是它走向独立生活的开端❶。这到底是条什么道路呢？它的目标是什么呢？只有未来才能回答这些問題。

誰要說"进步"或"改善"，也就同时說了**不可預見和預料**的事。

由天才所开創和有才能的人所发展的**发明**和**革新**所以称之为发明和革新，就是由于它們使我认識了前所未知的事，給我們揭示了不可預料的事。❷

---

❶ "我坚信如果某一位天才，例如莫扎特，如果生在我們的时代，他写的协奏曲一定是肖邦式的，而不是莫扎特式的"。《論音乐与音乐家》(論文集)第一卷第166頁)。

❷ "对于第二流的天才来說，掌握慣用的形式就已經够了。至于第一流的天才，我們贊成他們継續发展这些形式；但是伟大的天才是有权利完全自由地創作的。"(同上，第一卷，第118頁)。

这里我們想深入到未来的帷幕后面去的富于想象力的机智头脑是沒有用的。不論这帷幕是我們用近視的希望織成或是用缺乏信心的懦怯織成的，反正一样，我們都不能把它扯掉。一般說来，我們果真需要把它扯掉嗎？我們需要弄清楚艺术的比較未来的形式，以便在現实中創造它嗎？現实是属于我們的，并且它的領域相当广闊，足够吸引我們的注意、努力和向往。要知道，被这个現实所指引的、把握它和創造它的除了我們以外，沒有別人。要知道，被未知的磁力所吸引的偉人們形象地称这磁力的强大冲击力是自己的指路明星、是自己的魔鬼，他們跟着它走，引导着人民前进，我們是在走一条最正确的道路迎接未来。誰也不能够預言未来的音乐历史。但是誰如果宣称音乐将是偉大的、大有成效的、长寿的和光荣的，那这个人的預言具有这样可靠的根据，这些預言变成了証据。

同时代的这些旗帜和征兆相反，到如今还有不少人相信，音乐在巴赫和亨德尔以后是走下坡路了，离最完美的典范愈来愈远，不可避免地彻底衰頹下去。

音乐的未来由于是从一个阶段到另一个阶段的以前的发展的继續，正象弗耶佐尔❶不能想到会出現米凯朗杰罗，爱琴島的雕象作者不能想到会出現費琪❷和普剌克西忒利❸，范-艾克❹不能

---

❶ 弗耶佐尔，见 141 頁注❶。——中譯者注

❷ 費琪(公元前 5 世紀初生，死于 432—1)，紀元前 5 世紀古希腊伟大的雕刻家。——中譯者注

❸ 普剌克西忒利，紀元前 4 世紀古希腊伟大的雕刻家。——中譯者注

❹ 約翰·范-艾克(　—1441 年)，著名写生画家尼德兰现实主义艺术的奠基人。——中譯者注

預見会出現柯尔涅留斯❶，若斯金❷不能預見会出現格魯克一样，我們也很难預料音乐的未来。从我这方面說，我不认为未来的繁荣就在于要无尽无休地重复同样的形式、同样的輪廓和色彩。如果說大气的影响决定了植物的繁茂、茁壮，如果說耕耘和异种杂交对于植物的丰盛和美艳有利，如果它們的叶子茂盛起来、改变了花萼的构造，丧失了它以前的特点，变成了以前完全不同的形式，那社会环境、文化、与新的精神因素的接触能够不影响艺术嗎？象这样的推測不合理嗎？一般說来，这不是很好嗎？

但是音乐的未来正是属于有些人喜欢比做炼金术者企图在自己的实驗室內炼出金子一类的問題，大家知道，这是对早就注定要失敗的研究的一种諷刺的說法。但是不論是嘲笑、怀疑、火刑、各种的迫害都不能阻撓思想的潮流，它势不可当地淹沒一切腐朽的东西，它象古老的、深刻的象征尼罗河一样，使土地肥沃。

否定进步能有什么用呢？即使伽利略放弃了自己的理論，能够重新埋葬在愚昧无知的黑暗中发光的思想的光明嗎？人們否认地球运轉又有什么用呢？“E pur si muove！”（“它还是在轉！”）。

但是因为信仰的功績在于它不顾困难，鼓舞人对不太可信的事物的信心，当时期一到，人們便开始景仰那些能够預感和預見在一定的时机一定会实現自己的假設和期望的人了。在許多語言中，例如在斯拉夫民族的語言中，詩人和預言家都用一个名字来称呼：人們称他們是先知先觉的人。

舒曼也是这样一位先知先觉的人。这样的人的精神超出現在

---

❶ 柯尔涅留斯（1783—1867年），德国画家。——中譯者注

❷ 若斯金（1445—1521年），尼德兰乐派作曲家。——中譯者注

的范圍，在自己的行动中是受成为信心的信仰的指引的，人們常常在他們生前不听他們的話，但在他們死后却景仰他們的光荣。

他根据音乐以前是怎样的而断定音乐必然会怎样；他也想象了未来的艺术家是什么样子，現在的艺术家旣然同从前的不一样，未来的艺术家当然也会完全成另外一种样子了。他看出不論是艺术或是艺术家都不能再站在整个世界以外，如果还脫离人类的生活、不受它的气息的令人心曠神怡的吹拂，不受它的气流的激发的話，正象在密封的罩子里生长一样，一定要枯萎的。他懂得音乐艺术在它的发展的早期清靜无为和幽居的状态对它是有益处的，但在达到青年的年龄以后，現在它已經成熟，它应当和是整个文明的精神总結的思想的总的进步一同前进。他了解艺术的使命就是要在大家的热鬧的宴会上占一个席位，应当充滿它的同时代人的振奋精神、情緒和观点，体会他們的思想和生活的方式，艺术和它的工作者应当終于抛离它那不可即的住所，那住所的秘境是喧嚣、激烈的隆隆声、呻吟、哭泣、欢乐、胜利的呼声、呼救的恳求、遍受损害的心的哀怨都傳不到的地方❶。这些观点决定了他的人生和他的艺术面貌。做为一个人他力求做到作家与音乐家集于一身，做为一个音乐家它在音乐与文学的命运之間建立了最紧密的联系。

舒曼沒有做错，他一方面为自己的乐譜只选擇詩篇中的杰作，把这看做是达到上述目标的最主要的手段，并且认为不可能在由任何历史的綫織成的底布上描繪出未来的大合唱或清唱剧，一方

❶ "让这些变化音的反对者記住：从前人們曾經对七度彔现在对减八度那样感到奇怪，并且由于和声的发展，热情得到最細膩变化的表现，于是音乐能够同拥有文字——表现任何心灵状态的文字——的最高艺术并駕齐驅"（«論音乐与音乐家»（論文集）第一卷，第36頁）。

面承认借助于标题使某些器乐作品具有詩的基础——作品的一种总的前景。

至于舒曼的歌曲，恐怕不必再指出由于他情感如此細膩和趣味如此完美，所以对詩詞的选擇比舒柏特还讲求了罢。他只采用这样的詩詞：它的形式美是产生自感情，这感情能够有比文字所表現的更高的表現。认为他所譜的詩詞永远和滿都是珍珠，这虽然不对，但是还是有充分理由断言，在他的作品內我們发現平庸的詩詞的机会要比在其他作曲家的作品內少得多。任何一个比他还精細和徹底的作曲家都不例外，（如果忘掉他的里拉琴所奏出的阴暗、低沉的和弦的話）都不能符合他那充满了欢欣、天真、从容、青春的勇敢、象含羞草一样的敏感的真摯、溫柔的理想。他完全正确地說道："……糾纏于平庸的詩詞有什么用？！音乐一定要为这件事进行报复的。沒有比用音乐的花环把真正的詩人圍繞起来再美的了；但是浪費这样的花环在平庸的人身上还不是白費？"[2] 他永远避免这样做。

他在自己的大型声乐作品內，力求符合自己时代的双重要求。第一，他关心丰富音乐会的节目。他注意到音乐会节目在曲目中的重要地位，虽然它与歌剧竞爭的能力愈来愈增长，但还是非常貧乏的。第二，他力求避免直接采用和固守圣經的題材，这种很适合較早的时代采用的題材的性质在門德尔松的手中就已經現代化了，但是这种題材中的陈腐的东西也就因此更加显著。这种意向使他幸运地避免了历史性质的大合唱和应时的大合唱所不可避免

[2] «論音乐与音乐家»（論文集）第三卷，第263頁。

的学究式的空洞无物的缺点。

由于这个目的，他扩大了傳統題材的范圍，这种題材的意义由于它与音乐有机地联系在一起而增大了。他开創了新的音乐詩詞的体裁（Музыкально-Поэтический жанр），这种体裁虽然沒有象淸唱剧那样充滿宗教的感情，但并不缺少崇高和純洁的感情。这种体裁能象歌剧一样引人入胜和多样化，但并不把发展戏剧方面做为它自己的任务，相反，它給了抒情和音乐所特有的因素以更多发揮的余地。这样他就把教会音乐和剧院音乐同时搬到音乐厅来了。

他在«天堂和仙女»（Das Paradies und die Peri）中逐步地把淸唱剧的商队領到布滿了永远盛开的玫瑰花和被天堂的小溪弄得淸爽怡人的克什米尔盆地中来，在那里眼睛仰望着救难仙女辟丽，而精神則仰望着天堂仙女姑丽。

«玫瑰朝圣»（Der Rose Pilgerfahrt）是可以称之为詩意的神秘主义的幻象的几幅音画。这里云变成了一陣馨香，波浪变成了飄动的音响；这里的一切是言語所不能形容的感情的透徹譬喻，是使我們惊叹的象征，也是那些我們在孩子們的意味深长的問題中常常听到的天眞的联想和疑問。

«迷娘的安魂曲»（Requiem für Mignon）值得特别推崇，因为舒曼在这个作品中能够用新的思想、用恰如其分的新的笔触丰富了这部即使沒有这些也足够精巧的作品。这是最后的哀怨，这是在坟墓上的有千百个声音响应的呻吟。在这呻吟中包含着这样多的苦难和美，这样多的忧愁和苦痛，正象尘世生活的充滿苦痛的不协和音的和弦。

象«手套»、«歌手的咀咒»(Des Sanger's Fluch)、«天堂的音响的幸福» (Das Glück von Edenhall)等这类带合唱的叙事曲，在取材方面不是同样成功的，但毕竟可以証明作者力求为了自己的目的利用最偉大的詩歌作品和把自己的名字同哥德、席勒、烏兰德❶、摩尔的名字联系起来。

这种意向在构思方面表現得更明显的是«浮士德»的构思。据我所知，舒曼是第一个实現这构思的人。这构思是：完全不更动或修改原文，把这部是我們現代最大的巨著的悲剧整章整篇地譜上音乐。虽然舒曼給拜倫的«曼弗萊德» (Manfred)所配的音乐是为剧院演出而写的(它只在魏瑪用这个形式演出过)，这部作品还是在音乐厅比在剧院更贏得听众的注意，因此还应当把它归在我們的作者用以丰富音乐会节目的那一类作品內。

但是对于拙劣的詩詞的不調和的态度和只选擇能够結合音乐色彩的最合适的素描——这远不是使音乐与詩篇結合的唯一的方法。这种結合不仅声乐可以实現，器乐也同样可以实現。舒曼固然不是第一个抱有这种思想的人，但是他的功績在于：他体会这种思想和无条件地附合这种思想，在自己的評論中坚持这种思想，并且在自己的音乐作品中頗有独特风格地采用了这种思想。因此，他的功績一点也不小，并且甚至在現在的情况下应当被人估計得几乎同第一个抱有这种思想的人相等。柏辽兹从他的第一次发表言論起，就热情地、勇往直前地走这条道路。門德尔松也显然接近这条道路，虽然他象往常那样对一切都抱謹愼态度，这种态度使

---

❶ 烏兰德(1787--1862 年)，德国晚期浪漫派詩人。——中譯者注

他避免彻底采取反对的立場和避免譴責同大家不同的意見。但他毕竟給自己的交响作品以这样的名称«梅魯琴娜»(Melusine)、«海上风平浪静»(Meerestille)、«芬加尔洞窟»(Fingals Höhle)等等，这些名称可以做为这些作品的标題。

舒曼承继了这个創举，并且正象后继者常有的情况一样，他的天才和先輩的天才相等，比他們走得远，他补充了他們的某些經驗，他在这方面比他們更冒險，并且在音乐中巩固了这一个方向。他不反对器乐的直接的感染力，他知道音乐所能攀登的阳光照耀的山岭。对他說来，这已不是秘密：如果詩人的詩句象气球的吊籃一样在大地的气层中翱翔，那交响乐作者的音响有足够的威力扶搖直上到无限高的、无边无际的空間，到以太的怀抱中，在这个空間里普通的肺不能呼吸，因为这里沒有如形象和文字这样密的空气，而其它艺术正是从这样的空气中吸取它們所需的氧气的。

舒曼不是做为門德尔松的模仿者写器乐曲，而是做为一个平等的竞爭者，証明器乐曲的魔力怎样滲透他的全身，这魔力使我們乘上感情的翅膀飞得比任何其它的灵感都要高得多，这魔力使我們象沒有实体的幽灵那样沒有目的、沒有一定的意念地奔馳，好象只是由于自己能够处在我們称之为万神山、地獄、乐土、瓦尔加拉❶、基阿尔、天堂、Angelorum domicilium（天使的居处）里姆包❷、伊甸园❸、最高天❹的世界之間，居住在喧囂的、沸騰的，充

❶ 瓦尔加拉——北欧神話中奥丁神和陣亡英雄的灵魂所居住的地方。——中譯者注

❷ 里姆包——未受洗的儿童、邪教徒等死后灵魂所到之处，在天国与地獄之間。——中譯者注

❸ 伊甸园——人間乐园，人在犯罪前的住地。——中譯者注

❹ 最高天——神所居住的最高的一层天。——中譯者注

满愉快、忧愁、哀伤、斗争、回忆、荣誉、爱情、希望、沉思、崇拜的生活圈子里而感到幸福。但是他从来不忘記：对美的崇拜决不限于仪式，并不是每一个可以理解美的人都能够攀登到任何高峰去看展开在他脚下的景象而不至于肢暈的，不是所有的人在拔錨以后立刻就敢于启航到一望无际的大海中去。有許多人有遇难和遭灭頂之灾的危险，因为他們沒有冲破調与音响的浪潮的力量，而名門的才干只当美出現在他們的地平綫上时才醉心于它。如果說有許多人象新的神秘的格拉拉尔的飄泊的騎士一样不知疲倦地循着美的足迹前进，那其他一些也很值得尊敬的人却只通过敞开的大門，通过所有的人都能进出的入口到美那里去。

为什么不象天使去到牧童那里一样迎向美呢？为什么不在黑暗中通告有关光明的喜訊呢？为什么不象給博士指出到秣槽的道路的星辰一样指引他們呢？为什么器乐就应当沒有指路明星而应付过去呢？为什么它就不能有时利用名詩的基础呢？为什么它就不能更明确地指出它想傳达給听众的情緒呢？为什么不能让大家都听見地宣布作曲家所幻想的是什么形象、什么場面、什么景色，当他創作自己的作品时是什么感情控制着他，他用音响表現的喜或悲是从什么源泉产生的，从而使他象术士一样地使自己的鏡子不仅反映出它面对的最隐密的思想，而且反映出触动他的好奇心的遙远的物体呢？舒曼对于这一层，曾很中肯地說了下面的一段話："到处都有人反对最近常常給音乐作品加标題的做法，并且說道：好的音乐不需要这样用手指指点。当然是不需要的，但必須使音乐不致于因此受到損害。然而音乐家却由于这样的标題最可靠地保証了人們能够理解自己的作品的性质。要知道，詩人就是这样

做了，他們想只凭借标题就揭示詩篇的含意——为什么音乐家不能这样做呢？只是文字要精炼，使人能够判断音乐家的修养。”❶

“亨捷尔特❷的《圣母頌》是标题选得成功而加强了音乐的感染力的例子。这部作品如果沒有这样的标题，是会被音乐家演奏成克拉莫❸的练习曲的。甚至最缺乏灵感的音乐家遇到圣母頌，也要凝神沉思……但是音乐家也象任何其它艺术家一样，应当仔細地斟酌要給自己的产儿起什么样的名字。一个不合适的名字只会給有許多优点的作品带来损失，而一个成功的名字可以使人感受音乐时倍加愉快。”❹

“难道貝多芬在C大調序曲的扉頁写曲名时不是把它看做詩的創作，而只是看做音乐作品嗎？”❺

“当然有隐密的心灵状态，但即使在这种情况下，作曲家的文字的暗示也使人容易理解，人們应当充滿感谢之情领会这个暗示。”❻

舒曼在这个地方說得更加清楚：“至于器乐在描写思想和事件上能够达到什么程度，这个困难問題的确是可怕得很。誰如果认为好象作曲家拿起笔和紙就是渴望表現、描写或描繪某一个事物，那当然就錯了。虽然如此，但不应該对外来的偶然影响和印象估計不足。除了音乐的想象以外，某一种思想（即使是作曲家沒有意

❶ 《論音乐与音乐家》(論文集)第三卷，第17頁。

❷ 亨捷尔特(1814－1889年)，德国鋼琴家、作曲家。——中譯者注

❸ 克拉莫(1771－1858年)，德国鋼琴家、作曲家。——中譯者注

❹ 《論音乐与音乐家》(論文集)第三卷，第73頁。

❺ 同上，第三卷，第52頁。

❻ 同上，第四卷，第43頁。

識到)常常也起一定的作用,除了耳朵以外，眼睛也起作用。而这个在調和音响中間从来不安宁的器官勾出一个一定的輪廓，这輪廓随着乐思的发展有时变成清晰的形象。由音响产生的思想或情景中的因素与音乐愈接近、作品的表現愈优美而富于詩意、音乐家愈富于想象力或眼光愈尖銳，他的作品令人神移的力量也就愈强烈。为什么貝多芬在他的想象中不能想到不朽呢？为什么对偉大的和牺牲了的英雄的追忆不能使他获得創作偉大作品的灵感呢？为什么对于幸福的时光的回忆不能使某一个音乐家产生灵感呢？我們从年青的音乐家的心怀中引出一部无愧于莎士比亚的作品，能够不对莎士比亚抱感激之情嗎？我們能够不对大自然表示謝忱,想否定它的美和崇高是我們的取之不尽的源泉嗎？意大利、阿尔卑斯山、海景、春日的黄昏——难道音乐不向我們叙述这些嗎？甚至一些独特的小品都能够使音乐具有一定的性格，甚至常常使人惊訝音乐为什么能够表現这些特点。例如，有一位作曲家曾对我說,当他写一个作品时,在他的內心視覚前浮現出一只蝴蝶，这只蝴蝶在一片落叶上沿着小溪飄蕩，結果使这一小段音乐具有只有現实生活才能有的柔情和天眞。弗兰茲·舒柏特是这种細致的风俗画的大师。我很想談一談我遇到的一件事：当我同我的朋友一同彈奏舒柏特的进行曲时，我問他是不是看到眼前有些奇异古怪的人物,他回答說:当然看到,我是在塞維尔城,但时間是在一百年以前,我处在穿着拖地长衣、尖头鞋、带着劍游逛的騎士和貴妇等等之間。我們的幻覚完全一致,甚至城市的名字都不謀而合,眞令人惊奇。”❶

---

❶ «論音乐与音乐家»(論文集)第一卷,第142頁。

对于某些由思想和行动的人組成的听众来說，标題有助于他們进一步了解音乐。在这以前他們对音乐是感到格格不入的，如果他們在談到音乐时有几分輕蔑的口吻，我們不应当感到惊奇，尤其是当我們想到：在这以前音乐很少关心自己的趣味，几百年来，它一方面只提供一种官能的滿足，而那些沒有时間体会这种滿足的人感不到什么兴趣，另一方面，它沉湎于感情的浪費，这也使得沒有这种爱好的人反感，那对这种輕蔑的口吻就更用不着奇怪了。它的旋律和节奏不論是市場还是沙龙、不論是富人或是穷人都很贊賞。前者和后者都想用音乐来点綴他們的节日和宴会，因此音乐常常变成一种輕松的体裁，成为节日消遣的附屬物，成为有教养者很少感到兴趣的、可以称之为集市上变戏法的人的艺术。要知道，他們在这里找不到任何有丰富內容的雕塑艺术所能提供給他們的崇高的思想和丰富的形象。至于偉大的有意义的音乐現象，則这种重大意义或者为精雕細琢的形式的爱好者所不理解，或者感情表現得很特殊，由于有思想的人的心弦常常麻木，精于事务的人的心弦又常常是殘断的，因此不論是在前者或后者的心弦上都大半找不到共鳴。

由于只有社会中的最有教养的阶层才包含献身于各种精神活动或某一种积极工作的生活的人，結果产生了这样的情况：最应該理解音乐的地方，反而是最不理解音乐的地方。与詩有联系的、尤其是为祈禱仪式所規定的形式是音乐可以找到接近这些在許多方面都很优秀的听众的途径的唯一的形式；至于世俗的形式，那可以提到的只有剧院。但是在教堂里，由于弥撒的静止性，音乐丧失了对我們的理解最重要和必需的性质：运动、发展、意外性。在剧院

中，音乐的命运又长期被文学作品所决定。音乐与这些文学作品联系在一起，而这些文学作品早晚会暴露出絲毫沒有任何价值，所以音乐家至今还不得不同說什么"音乐不能和好的东西結合"的这种偏見进行殘酷的斗爭，也不得不进行激烈斗爭，反对某些人每当音乐采用詩的高峰作为題材时就持具不信任的态度。但是总有那么美好的一天，音乐在这里找到自己的容身之处，因为不論在舞台或在音乐厅它都只同这样的作品、思想、典范合作：它們能够滿足学者和国务人員的很高的要求和使后者最容易感受它的音响的画面。

舒曼常常想在自己的分析中为原作者沒有起名字的作品找一个适当的曲名，有时他做得很成功，尤其是这任务本身可以說是很难討好，所以就更显得难能可貴。对于篇幅不大的曲子，例如希勒的练习曲、或莫舍列斯的比較类似的作品，这个任务显得特别困难。至于包含的意义比較多的作品，那这个任务就更带有危險性，所以我认为这时就不要給自己提出这个任务。从舒曼想給作品补加它們所沒有的曲名来看，从他对他所分析的小品的标題的机智和总是正确的批評（永远不忘記說明自己对他們的曲目是否适合）来看，他显然是忠实于音乐中的标題性的。他象貝多芬一样也給大型悲剧、給席勒的《墨西拿的新娘》、給莎士比亚的《朱里安·凱撒》写序曲。虽然門德尔松根据整个詩篇創作的《海上风平浪靜》，是采用了展开的标題，但他的思想还是比較接近于用曲目簡明地暗示音乐作品的性质。舒曼也准备这样做。他說道：

"把詩作为独立音乐的基础，找出适合詩的音乐形象，并且使它們互相融合成一个統一的整体，这种想法是很有趣和値得模仿

的。"[1]

"在哲学家眼里，事情要比实际情况簡单得多；当然，如果他們认为想要体現一定思想的音乐家是象星期六晚上的傳教士那样坐在书桌前把自己的主題分成普通三个部分而适当地給以加工，那他們就錯了。他們当然是錯了，因为音乐家的創作完全是按另外的方式創作出来的；如果音乐家幻覚形象或思想，他只有当这些形象或思想終于表現为美妙的曲調时，才感到自己的劳作的幸福，而这些优美的曲調正是給他带来哥德在某一个地方曾提到的金桶的那双仁慈的手給他带来的。因此克制一点你們的輕蔑态度吧！你們檢查一下情况，不要把学生的乱事涂鴉归罪于大师！"

我們絲毫沒有忘掉标題除了有許多优点以外，还有缺点，不論这标題是整个詩的作品，或是它的一段，不論是散文（与其說是詳細写出的，不如說是只描出一个輪廓）、箴言或題詞，或只是曲名都如此。由于趣味不良的人濫用标題，标題常常成为大家取笑的对象，于是标題的反对者不用花費多大力气就可以指出无数失敗和失策的例子而坚决主張必須把它除掉了。但如果凡是引起濫用的东西都不要，那岂不是要从音乐本身开始嗎？因为一般說来，音乐所提供的坏的东西要比好的东西多得多，荒謬的东西要比机智多得多，空洞无物的要比有意义的多得多。

舒曼在成为音乐家以前停留在幻想的王国內的时間太久了，同在火和空气中居住的幽灵的交往太頻繁了，同霍夫曼和让-保尔所幻想的奇特的、誘人的和討厌的人物太亲密了，不能不把自己

[1] 《論音乐与音乐家》(論文集)第二卷，第 225 頁。

的艺术也引到那个领域中，这个领域可能不那么超凡入圣，但比起有时用狂风暴雨、有时用撫人的輕风使器乐大海的沉睡的波浪动蕩起来的抽象感情的领域来，要多样化、富于奇幻性和魅人得多。但是同时，他罕見地保持了富于幻想的热情和很有理智的批評精神之間的平衡，这就使他能够了若指掌地知道我們的各种各样的才能中，那些可以参加創作这样的作品，关于这一点，他很正确地指出道：

"某一部作品是怎样产生的，是由于外界，还是由于內部的动机呢？这个問題幷不重要，而且誰也不能解答。作曲家大多数自己也不知道。这部作品是这样产生的，那部作品又是在另外一种情况下产生的。有时外界的形象起主导作用，其它的形象則出自作曲家內心的音响的連續。只要仍旧是音乐，而且是独立的音乐，那就不是搬弄智慧，而是陶醉在音乐中！"[1]

他除了常常以曲名的形式給自己的鋼琴作品加上标題（这里再适合这些曲子的性质不过了）以外，还在其它作品中采用他所推崇的题材把乐队、声乐部分和某一部詩作有机地結合起来。如果不談其它器乐作品的話（这些作品虽然也很重要，但为数不多），那舒曼比門德尔松等这些先輩更明确和坚持地要把人們对音乐的兴趣同人們对美好的詩的創作的兴趣結合起来，以加强人們对音乐的兴趣。

在他以前誰也沒有发表过这么多标題完全符合內容的作品。他只有在它的乐曲完全浸透詩篇的精神时，才援引詩篇的名字。例

[1] 《論音乐与音乐家》（論文集）第二卷，第 225 頁。

如他的«克莱斯列里安那»作品第 16 号就是这样，这部作品出色地补充了霍夫曼在他的以一个乐长克莱斯勒的名字命名的中篇小說中的神奇人物的形象，而这个人物使我們感到象老朋友一样地亲切。他的«幻想小品»作品第 12 与 88 号也是这样。这些小品是在离奇古怪的气氛中盛开的花朵，让-保尔和霍夫曼的呼吸用这种气氛籠罩着一顆小藍星，而在这顆星上突出几个淺藍色的鐘形花，熔化的金刚石流成河，花变成女子；金色和銀色的卫星象杂技演員的球一样圍繞着这个星球跳环舞，这些卫星閃变出霓虹般的色彩，有时象阳光般明亮，有时象幸福的情侣永远喜爱的月光般神秘。在«夜之小品»(Drei Gedichte) 作品第 30 号內，相反地，与其說是星，不如說是猫头鷹的眼在閃爍，我們看到的閃閃火光比螢火虫多，我們听到的与其說是爱的叹息，不如說是蝙蝠的吱吱声和高塔的破窗內可聞的风的呼嘯。枯叶順着小草地游蕩，正象在自己的归宿地惊慌不安的幽灵——蕩来蕩去的怪物，充滿了黑暗，絲毫不能让人想到溫暖的空气和悄悄地偷吻的艳事。

在«童时情景»(Kinderscenen) 作品第 15 号、«少年曲集»(Album für die Jugend) 作品第 68 号、«为大孩子和小孩子写的鋼琴曲集»(Zwölf vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder) 作品第 85 号內，为我們展开了我們在孩子身上看到、常常使我們深深感动的那种可爱、那种永远道破眞理的天眞、那种眞摯的气质；他們的輕信引起我們微笑，他們的提問的深刻常常使我們处于窘境，簡言之，所有这些特点都是我們在各民族文化的初期中看到的；也就是他們造成一种充滿朴实的幻想的影响，这影响使人嗜好一切奇异的事物，赋予最初的伊索寓言以及后

来关于地精侏儒和空气精灵的傳說或彼罗❶的童話（«藍胡子»、«小紅帽»）以全部的魅力，这魅力至今还引誘着孩子們，并且永远是我們的一个最宝貴的回忆。他把少年的各种各样的印象一个个安排得多么細致；他在叙述孩子的外部生活事件以便描述他的內心世界时对明暗的分配达到多么和諧的地步；并且，只要我們扫視一下大家都知道的他这些作品中的一部，就可以看出其中乐曲的排列是多么成功了！要知道，在叙述«关于外国和外国人的故事»时，我們好象看見了孩子們的淸醒的头脑和他們专心盯着讲故事的人的眼睛，«奇异的故事»还沒有把他們的兴奋的幻想力轉向周圍的生活，在它以后的«捉迷藏»是轉到喧嘩和玩耍的过渡。但是有个孩子，他的思想还在遙远的地方漫游，傾心于不可能的事，想无止无休地欢乐和玩耍。人們用英明而柔和的責难回答«請求的小孩»：“要滿足于自己的幸福！”这样，刚有悟性的心灵应当听听关于所有尘世的缺点的严峻的話，因为在我們的生活中最大的悲剧莫过于不能无止无休地飲幸福之泉的甘露、陶醉在幻想的愉快里。在这个訓誡之后終于是«重要的事件»。这里年幼的心灵从被打断的幻想、从甚至最輕的責备中产生的悲哀回到不断变化的現实生活的事件中来，并且对于別人来說，主要魅力在这里也仍然是在于：这些事件引起幻想的沉思、引向奇妙的享乐、引向“梦幻”，而再沒有比«在壁炉旁»、在火炉的嗶剝作响的火焰旁沉入梦幻更好的了。在这里又开始了象«木馬上的騎士»等那样惊人的故事，如果听起来«几乎当眞»的話，是充滿了恐怖和畏惧的。但是幽灵中最和善的沙人（Песочный человек）使«沉睡的孩子»的被交相出現

❶ 彼罗（1628—1703年），法国作家和文学評論家。——中譯者注

的一堆情景弄得疲倦的眼睛下垂，于是«詩人的話»說起来了。他向在梦中安息的人說話，并且祝福白天的一切小事件，他的有思想的头脑推崇这些事件的意义，因为它們在象征的鏡子里反映出成年人生活的大事件，这些大事件常常按同样的次序展开和产生同样的印象。

不难看出，舒曼的所有其它作品也几乎是这样結束的。我們好象听到詩人的临别贈言，并且感到这个詩人不是别人，正是他，他又一次祝福我們，願我們平安。

«蝴蝶»(Papillons)作品第2号、«間奏曲»(Intermezzi)作品第4号、«阿拉伯风格曲»(Arabe ke)作品第18号、«花»(Blumenstück)作品第19号、«小新事曲»(Novelletten)作品第21号、«浪漫曲»(Romances)作品第28号、«斑駁的树叶»(Bunte Blätter)作品第98号、«童时情景»作品第99号——这些作品的曲名使我們的脑海里浮現出与音乐完全符合的情景。在花的嫻靜的美和在玫瑰周圍飞来飞去的蝴蝶之間，在由叙述体的小新事曲和有时編織成奇异的图案、有时四散以后在不断前进中又时时相遇的阿拉伯风格曲之間，在多情善感的浪漫曲和快活奇妙的間奏曲之間，有着非常細微的差异，这种妙处当然只有精神組織細膩的人才能領会。

象«东方风光»(Bilder aus Osten)作品第66号和«森林情景»(Waldscenen)作品第82号，也充滿了細致而微妙的絕无仅有的优点。它們賦予地方色彩以一种魅力，有許多人是在模仿外表的形式方面寻求这种魅力而不是体会这些形式在人的心灵中所引起的感情从而識破这魅力的秘密的。这两部作品都以眞实的詩意

把我們引到北方森林的清新的空气中或引到东方的炙热的大地上。我們看到酒神誕生时納克索斯島上閃爍的金土，或者看到带有錦葵紅色的云的碧綠的天空，图林根的猎人正在云下从事他們的高尚的工作。而当这样的图画在我們激动的心灵的面前掠过时，我們的心灵是感覺得到的，它好象听到云雀的歌唱、草丛中牡鹿的輕輕的脚步声或洗滌雅典和伊欧尼亚这两个科学和艺术之国的爱琴海的波濤声。并且誰也不把黑猎人❶的侍从所掀起的喧鬧声当做向那統治着这个海的伊斯兰教徒报告基那魔鬼快来了的隆隆声。

«大卫同盟盟友的舞蹈» (Davidsbündlertänze) 作品第 6 号、«舞会情景» (Ball-Scenen)作品第 109 号是一种放在画架上的画，它精彩地傳达出卖弄风情、心滿意足、热情、恋爱、狂热、陶醉等舞蹈所产生的各种各样的心情，舞蹈把这不断地相互作用的心情从一顆心傳遞到另一顆心去，一直到一切都卷进一个陶醉兴奋的电的鏈条为止。«維也納狂欢节»可以做为勃拉姆比拉公主的奇怪而开心的游历的絕妙插图——舒曼以妙想天开的喜剧才华描繪了人民娛乐游艺場所的情景。«狂欢节»(Carnaval)作品第 9 号呈現出艺术家的五光十色的假面舞会，对一群群的艺术家的刻划是这样逼眞、这样鮮明、这样生动，甚至在节日的最热鬧的时刻都能把他們的面貌、姿势再現出来，所以这部作品应当列为舒曼的和所有这种体裁的作品中最成功、內容最丰富的一部。«幽默曲»作品第 20 号完全可以和忧郁的英国人称之为"幽默"的东西相媲美，所以它的曲名是完全名副其实的。

---

❶ 指北欧神話中的黑猎人薩密耶尔。——中譯者注

舒曼使曲名的含意充分地符合音乐所渲染的思想，这成就的意义决不只限于是使人模仿的典范。他不滿意于一定的富于特征的节奏与对一定的事物的回想之間的簡单的联系。他不采用琶音的伴奏来描写威尼斯船歌、水仙女或金魚。在他看来，只用磨輪的轆轆声是不足以刻划美丽的磨坊女的，他当然从来也沒有想到象«Bananier»（香蕉树）、«Mazourka bleu»（藍色的瑪祖卡舞曲），«Caprice savant»（巧妙的随想曲）或«Polka étoile»（星之波尔卡舞曲）这类的东西。有些事物虽然完全不同，但我們对它們的感受却相似，把对这种事物的回忆与不同感情所引起的不同印象結合起来是完全允許的。但是有些人却任意选出一个标签貼在某部作品上，他們对自己所提出的詩意的目标不比从前的飯館老板和商人高多少。这些老板和商人认为选擇“金天使”或“白獅”做招牌就已經表現出他們的趣味高雅了，因为獅子和天使在現今的詩篇內常常可以遇到。他們认为他們的綫店或化粧品商店、以小猫爪子里拿着綫球或者在一个花籃里面装着玫瑰花的商标为記就是达到灵感的頂峰了。舒曼象許多其他的人一样决不把前一种情况同后一种貼标签的情况等量其观。。在音乐中利用貼标签的方法决不会促进音乐中的标題性的推广和确立；在音乐作品的名称中加进名人的名字或重大事件的名称时也是如此。帕加尼尼加洛普舞曲象烏里克牌手套一样不适合，林德波尔卡舞曲的气味远不如林德牌口紅的气味好！我們絲毫沒有忘記古今有一些名人和事件不可能不影响到艺术家的創作想象力。只要举出拿破侖的巨影怎样貫穿着貝多芬的幻想就够了。但是这巨影鼓舞貝多芬所創作的音响或舒曼于 1849 年所創作的进行曲同上述的那种一日蜉蝣当然不

可同日而語。这种短命的作品簡直等于在古罗馬时代凱旋日一定要为凱旋的将軍演起歌頌的詼諧剧来。

音乐家給音乐找到一个标題正象成为一个眞正的詩人一样困难。从我这方面来説，我决不否认非标題音乐有很大的优点。哥德曾用下列的話談到它的优点："艺术的偉大以最崇高的形式表現在音乐中，因为它沒有題材，必須忽略題材；在音乐中除了形式和內容以外，什么也沒有，它不論表現什么，都把它高尙化起来。"

但是我們敢于断言：要想实現标題性的一切条件就必須要有比創作純音乐还要高的精神修养。虽然写器乐的作曲家如果有崇高的感情，由于他掌握雄偉的形式，也可以比別人高超，甚至可以达到标題性所不能攀登的高峰，但是那些把自己的創作同标題性联系起来、从而使別人有可能把他的創作同构思加以比較的作曲家，其任务毕竟絲毫都不低于前者。决定前者的創作的只是他的灵感和形式的完美，而后者則必須不断地考慮自己的音乐与早已打好的草图——題材之間的一致，由于大家都完全知道了标題，因此任何人都有权利向他要求这題材的彻底展开。同时他的音乐的完美程度（人們品評它不仅不寬容而且特別严格）应当同題材的詩意的渲染处在同一个水平上，音乐大概能够加强題材的可塑性，但只有不至于濫用容易再現的东西和不至在困难面前后退的情況下才能够做到。

我們认为，如果說我們正在談論的这位偉大的音乐家在他的鋼琴作品方面表現出比任何他的前輩都了解标題性的意义和供献出了采用标題的令人惊叹的典范，那我們的贊揚决不会使这些鋼琴曲的作者見怪。他創造了最大的奇迹，他能够用自己的音乐在

我們的心目中喚起实际事物所給我們的印象，由于曲名的关系，使我們的脑海中又浮現出这些事物的形象。他象一个詩人那样地对待曲名，从而使曲名起到眞正的标題的作用。因为如果象《童时情景》和《少年曲集》中的这些虽然短小但很完整、艺术性很完美的小品如果改成已經过时的《断章》或《嬉游曲》的名称的話，誰敢断言它們会給人以同样的印象呢？很可能这些篇頁的淸新不会保持这样长久，虽然其中每一首小品单独来看都給我們呈現出一幅魅人的图画，正象著名的画家有时在名片上画上的那些迷人的风景和場面一样。

即使是最短的作品如果其中有形成迷人的背景和衬托它的思想的話，我們也不会覚得它短，因为只要我們了解它的含义的內在的韵味，就已不再需要老糾纏在这个作品上了。对于我們这位大师始終不渝地履行自己諾言的眞摯由衷的态度，我們不能不深感敬佩，这諾言就是：不論作品篇幅大小，从来不放弃自己塑造的风格，从来不降低自己作品的內在的音乐价値，他不把自己的素材弄得支离破碎，而是善于在他所采取的題材中找出最高尚的最迷人的一面。

当然，对于前面談过的一切，还可以补充很多。在这篇論舒曼和他的最杰出的优点的文章內，由于上述的种种原因，有許多方面还是未能涉及。不是我，而是其他的人，过一个时期以后将会担負起再向他表示自己的推崇和报答他以应有的荣誉的任务，因为現在——1855年还不能认为他的事业已經大功告成。我祝他的創作之星在天陲长期不隕——諒来这是任何人比我还要热望的吧！

张洪模譯